MEDIEVALES



Centre de Recherche
UNIVERSITE PARIS VIII

MEDIEVALES

Revue semestrielle publiée avec le concours du Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII.



Le contenu des articles publiés par la revue n'engage que leurs auteurs.

Le numéro : particuliers · 30,00 ; Biblio., Instituts : 40,00 F.

Abonnements : 2 numéros ; particuliers : 50,00, Bibl. Instituts : 70,00 F

Les règlements libellés à l'ordre de l'agent comptable de l'Université de Paris VIII - Publication Med., CCP 913745 G Paris sont à adresser à :

MEDIEVALES
Centre de Recherche Université Paris VIII
2, rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis Cedex 02.

Les manuscrits, dactylographiés aux normes habituelles, doivent être envoyés à : Orlando de RUDDER
13, Passage Gatbois — 75012 Paris

SOMMAIRE

Page

EDITORIAL

l faut avouer qu'il se passe quelque chose d'étrange. Nous assistons d'une part à un renouveau des études médiévales : des travaux nouveaux, plus compréhensifs, des éditions plus abordables, une popularité, semble-t-il croissante. D'autre part, une curieuse stagnation, comme un obstacle entre les initiatives de la recherche et ce qui demeure la vérité pratique du savoir : ce que « les gens » pensent, ce que la connaissance ordinaire retient, ou en l'occurence ne retient pas ; enfin, l'irritant contraste entre les idées reçues, les préjugés, les projections idéologiques dont le moyen âge est encore fréquemment l'objet, et tout l'effort remarquable dont il est le seul sujet, notre rapport modulé à lui, l'enjeu épistémologique.

Que se passe-t-il ? Le Moyen Age est-il si lointain, si différent, si distant, qu'il soit finalement inaccessible ? Autant dire oui, d'une certaine façon. Une multitude de ruptures — dont l'organisation même est passionnante — nous séparent de lui. Plus nous l'observons, plus nous devons constater l'ampleur de la différence, moins d'ailleurs dans le détail des coutumes qui sont quelquefois, une par une, venues jusqu'à nous, que dans l'ordination complexe de l'ensemble. Et de nouveau ici la question rebondit : cette distance radicale nous impose-t-elle de percevoir le Moyen Age comme un système, un monde clos,

recomposable, peut-être, mais au fond inintéressant : bien défini en effet, mais fini ?

Ce serait croire que rien n'intervient de nous dans ce que nous pensons, sinon l'objet de nos pensées : la vérité du Moyen Age, ne fut-elle abordable que par une systématique structurale, l'élaboration de schémas, ne pourrait être que le déroulement en lui de notre vérité en train de se faire. Si une définition du Moyen Age comme de notre rapport à lui est impossible à priori, alors, l'écartement où on le tient, cette distance où il se place devient un sujet essentiel de la réflexion contemporaine.

Le Moyen Age est ainsi devenu, comme le montrent d'ailleurs de belles publications récentes, un horizon paradoxal. Il est en même temps inabordable et nous-mêmes, à la fois l'Europe et la Nouvelle Guinée. Ce détour en lui de nous-même prend toute sa force si nous avouons que l'édifice conceptuel rêvé par la Renaissance est devenu chancelant : le latin n'est plus qu'une langue rare, le grec ancien, un exotisme, l'hébreu presque un défi partisan. Complémentairement, l'entreprise colonialiste amorcée au XVe siècle change de forme, le dialogue entre les continents cherche aujourd'hui une nouvelle souplesse. Aussi, cet « Age Moyen » devient-il le lieu exemplaire d'une reflexion sur nos sociétés et leur diversité.

Les revues traditionnellement dévolues à l'étude du Moyen Age semblent avoir suivi le curieux parcours du terme « philologie ». Caractérisant, il y a un siècle, la curiosité scientifique à l'intérieur du monde littéraire, ce mot, peu à peu, n'a plus désigné que l'étude des faits de langue. Aussi, le champ reste-t-il libre, aujourd'hui, pour une perspective élargie. Déplorant que les études non strictement linguistiques se soient vu renvoyées vers d'autres lieux d'expression, **MEDIEVALES** se propose de rassembler les interrogations diverses que suscite le Moyen Age. Le public ne s'en trouverait-il pas élargi, lui aussi ?

MEDIEVALES ne vient pas maintenant proposer une nouvelle vérité : une vision « moderne » du Moyen Age ne peut être que plurielle et nous pensons qu'une revue est, par sa spécificité, un moyen privilégié de rassembler des études trop souvent dispersées, d'échanger des points

de vue, d'offrir une tribune toujours plus vaste à des questions dont on perçoit de mieux en mieux à la fois la singularité et la présence.

Nos pages seront donc ouvertes aux travaux les plus variés et la tonalité adoptée dès ce premier numéro tente de refléter cette diversité.

Nous désirons que la notion de pluridisciplinarité — omniprésente dans bien des discours, mais si peu pratiquée — prenne ici tout son sens. Nous avons, en conséquence, délibérément choisi la publication d'articles provenant d'horizons très différents et dont la technicité ou la forme pourront peut-être surprendre. Une meilleure appréhension de l'époque médiévale passe, pensons-nous, par cette pluralité.

Qu'on ne cherche donc pas dans les pages qui suivent une unité de ton autre que celle qui peut placer, côte à côte, des chercheurs interrogeant, à partir du champ qui leur est propre, une période capitale de notre histoire.

Cette volonté pluridisciplinaire n'aurait pas de sens sans une ouverture en direction de collaborateurs qui ne seront pas obligatoirement des chercheurs confirmés. L'originalité de **MEDIEVALES** réside aussi dans ce fait. Les jeunes chercheurs, qui voient leurs travaux scrupuleusement oubliés dans les archives des Universités, savent bien l'intérêt d'une revue qui leur donnerait une voix, et à leur recherche un sens.

La diversité des horizons fait la richesse des rencontres. **MEDIEVALES** se veut le lieu de cette convergence. Son Comité de Rédaction fait appel aux compétences les plus variées !

La Rédaction

François-Jérôme Beaussart

BELE AIGLENTINE

narration et idéologie dans les chansons de toile

a pièce intitulée *Bele Aiglentine* fait partie d'un ensemble de textes appartenant à la catégorie des «chansons de toile» ou «chansons de femmes». Ces petits morceaux, composés en vers décasyllabiques, ont été retrouvés dans des manuscrits du XIIIe siècle. *Bele Aiglentine*, par exemple, se trouve insérée dans le *Guillaume de Dole* de Jean Renart. Leur point commun est de mettre en scène des jeunes femmes ou jeunes filles à la place des mâles héros «au vis cler» traditionnellement omniprésents dans les pièces épiques. Ces textes, parfois surprenants, ont été pendant longtemps une pomme de discorde parmi les médiévistes. Les uns les considérant comme la trace d'une forme poétique médiévale originale, issue de la poésie épique ; les autres refusant d'y voir autre chose que de simples pastiches tardifs, contemporains des romans courtois, et donc sans intérêt (1).

Bien que la datation précise de ces chansons ne soit pas sans importance — dans la mesure où la coïncidence de celles-ci avec la poésie lyrique leur ôterait toute originalité par rapport aux thèmes traités — , l'étude ici proposée ne se situe en aucun cas dans cette perspective historiciste. C'est au contraire un parti pris volontairement

(1) — On peut lire l'écho de ces querelles au début d'un article de Raymond JOLY : *Les Chansons d'histoire* dans *Romanistisches Jahrbuch*, 12, 1961, pp. 51-56.

synchronique qui gouvernera la lecture de *Bele Aiglentine*.

Ce texte narratif constitue, de fait, une unité signifiante qu'il est possible de considérer en tant que telle, en laissant de côté, pour une fois, les problèmes relatifs à son établissement, à son authenticité et à sa datation. Ce qui retiendra avant tout notre attention c'est l'*histoire* que raconte cette chanson. Histoire qui n'est pas insignifiante et dont la mise en œuvre mérite qu'on s'y attache autrement que de façon allusive.

La version retenue, et sur laquelle porte l'analyse, est celle établie par Paul Zumthor dans son article *La Chanson de Bele Aiglentine* (2).

I Bele Aiglentine en roial chamberine
devant sa dame cousoit une chemise.
ainc n'en sot mot quant bone amor l'atise.
or orrez ja
conment la Bele Aiglentine esploita.

II Devant sa dame cousoit et si tailloit;
mes ne coust mie si com coudre soloit:
et s'entroublie si se point en son doit.
la soe mere mout tost s'en apercoit.
or orrez ja
conment la Bele Aiglentine esploita.

III «Bele Aiglentine, deffublez vo sorcot,
je voil veoir desoz vostre gent cors.»
«non ferai, dame, la froidure est la morz.»
or orrez ja
conment la Bele Aiglentine esploita.

IV «Bele Aiglentine, q'avez a empirier
que si vos voi palir et engroissier?»
«ma douce dame, ne le os puis noier:
je ai ame un cortois soudoier,
le preu Henri, qui tant fet a proisier.
s'onques m'amastes, aiez de moi pitie.»
or orrez ja
conment la Bele Aiglentine esploita.

V «Bele Aiglentine, vos prendra il Henris?»
«ne sai voir, dame, car onques ne li quis;»
«Bele Aiglentine, or vos tornez de ci.
tot ce li dites que ge li mant Henri,
s'il vos prendra ou vos lera einsi.»
«volentiers, dame,» la bela respondi.

(2) — *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 8, 1, 1970, pp. 325-337.

or orrez ja
conment la Bele Aiglentine esploita.

VI Bele Aiglentine s'est tornee de ci
et est venue droit a l'ostel Henri.
li quens Henris se gisoit en son lit.
or orrez ja que la bele li dit
or orrez ja
conment la Bele Aiglentine esploita.

VII « Sire Henri, velliez vos ou dormez?
ja vos requiert Aiglentine au vis clerc
se la prendrez a moullier et a per, »
« oil » dit Henris « onc joie n'oi mes tel.»
or orrez ja
conment la Bele Aiglentine esploita.

VIII Oit le Henris, molt joianz en devint:
il fet monter chevaliers trusqu'a vint;
si enporta la bele en son païs
et l'espousa, riche contesse en fist.
grant joie en a
li quens Henris quant Bele Aiglentine a.

Le thème récurrant de ces textes consiste en la description d'une jeune femme occupée à des ouvrages domestiques — travaux de couture en général, d'où le nom donné au genre — en train de penser à son ami absent (3). La chanson de Bele Aiglentine entre donc tout à fait dans cette catégorie si on en juge par les trois premiers vers de la première strophe qui introduisent le récit : une fille qui coud devant sa mère et aime en secret. Cette strophe délimite d'ailleurs parfaitement ce que les sémioticiens définissent comme *situation initiale* : en général une situation conflictuelle ou de déséquilibre qui permet à la narration de se mettre en place et de progresser. En effet, tout texte est ainsi envisagé comme la résultante d'un certain nombre de transformations de contenus sémantiques, de la situation initiale à une situation finale. *Bele Aiglentine* constitue à cet égard un ensemble discursif cohérent — ce qui n'est pas forcément le cas de toutes les chansons de toile — qui déploie, dans ses huit strophes, une histoire ne posant aucun problème

(3) — Il va de soi que la délimitation de cette classe est elle aussi l'objet de discussions diverses ! Nous renvoyons à ce propos à l'étude de Paul ZUMTHOR (*Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972, pp. 164-167) qui évoque la possibilité de définir de façon rigoureuse la classe des chansons de toile à partir d'une classification de leurs strophes initiales et des thèmes narratifs qu'elles développent et à celle de M. ZINK (*Les Chansons de toile*, Champion, 1977, Paris).

de lisibilité quant au sens. Histoire parfaitement interprétable en elle-même et ne nécessitant qu'un minimum de recours à un savoir extra-textuel. Disons une connaissance élémentaire du vocabulaire et de la syntaxe de l'ancien français. Nous nous placerons donc volontairement dans la position du lecteur *moyen* et non dans celle du médiéviste ayant derrière lui tout un appareil critique. Position qui permet d'envisager ce texte sous un angle inhabituel.

Nous avons procédé à un découpage de la chanson en trois séquences principales :

— première séquence, strophes 1 à 4 ;
— deuxième séquence, strophes 5 et 6 ;
— troisième séquence, strophes 7 et 8 (4).

Première séquence : La faute.

C'est parce qu'elle coud maladroitement et qu'elle finit par se piquer le doigt qu'Aiglentine attire l'attention de sa mère. Celle-ci lui ordonne immédiatement de se dénuder. Aiglentine refuse, prétextant le froid, mais ne peut tromper la perspicacité de sa mère qui, constatant sa pâleur, en déduit aussitôt qu'elle est enceinte. Aiglentine finit par avouer qu'elle aime un chevalier nommé Henri.

A priori, les différents moments de cette séquence sont tout à fait surprenants, pour autant qu'on les interprète dans l'ordre de la logique courante. L'enchaînement des actions paraît tout à fait invraisemblable. Et la couture, activité féminine pour le moins triviale, prend ici, du fait de son traitement narratif, un relief bien particulier.

L'ordre chronologique des actions décrites est bel et bien celui-ci :

1° Couture ——→ 2° Distraction ——→ 3° Piqûre au doigt ——→
4° Injonction inattendue de la mère.

(4) — Notre analyse doit évidemment beaucoup aux travaux de la sémiotique et particulièrement aux recherches d'A.J. GREIMAS, notamment en ce qui concerne le lexique de certains termes fonctionnels. L'ouvrage de référence utilisé est : *Du Sens*, Seuil, et plus précisément l'article intitulé : *Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, pp. 185-229. Néanmoins, il n'est pas question de tester ici la validité de ces méthodes sur *Bele Aiglentine* mais plutôt d'utiliser dans celles-ci un certain nombre de procédures destinées à éclairer une interprétation du texte et, en quelque sorte, à visualiser cette dernière par le biais de représentations formalisées. Ceci pour dire que nous ne prétendons en aucun cas à la rigueur théorique — pas toujours évidente — dont se réclament certains sémioticiens.

Evidemment, la réaction de la mère est totalement incompréhensible dans la mesure où elle n'est pas la conséquence logiquement attendue de l'événement qui l'a précédée : la maladresse d'Aiglentine. Faudrait-il donc en conclure que la pièce est incomplète et que, par exemple, le copiste a omis de transcrire un certain nombre de vers? Rien n'est moins sûr. Cette séquence est facilement interprétable dès que l'on accorde à l'action de coudre une valeur spécifique. Il s'agit ici, très probablement, d'un signe de conformité à la norme sociale. Activité proprement féminine dans l'univers médiéval — et dans le nôtre encore d'ailleurs. Le fait de mal coudre est perçu non pas comme une simple maladresse, mais comme le signe d'autre chose. A proprement parler, dans *Bele Aiglentine*, il s'agit de la marque d'une déviance. Comment d'ailleurs éviter d'entrapercevoir les lourdes significations dont se charge la piqûre. Au demeurant, celles-ci n'échappent pas au regard soupçonneux de la mère qui interprète aussitôt la métaphore. L'incapacité dans laquelle se trouve la jeune femme d'accomplir un acte aussi marqué socialement témoigne de sa mise à l'écart. Le trouble d'Aiglentine est directement traduit dans ce sens par la mère qui situe parfaitement l'origine de la maladresse. La transgression de la jeune femme est donc d'abord manifestée, sur le plan symbolique, avant d'être ensuite confirmée, mais seulement dans un second temps, par les symptômes physiques de la grossesse. La couture remplit finalement la fonction d'une épreuve. De même que le mauvais chevalier sera forcément incapable de se battre correctement et sera vaincu dans le jugement de Dieu, la mauvaise femme ne sait plus coudre et se pique le doigt. Marque signifiant la félonie et reconnue comme telle par la mère, véritable représentante de l'ordre et gardienne de la loi qui, logiquement, va ordonner à sa fille de se déshabiller. Simple confirmation de l'évidence destinée à révéler de façon incontestable le traître à l'ordre social qu'est devenue Aiglentine.

Ce qui vient d'être dit peut être représenté de la façon suivante :

I. Fonction déceptive

Epreuve = Couture
↓
Défaite = Mal coudre
↓
Conséquence = Se piquer le doigt (Marque)

II. Révélation

Reconnaissance de la marque = Intervention de la mère
↓
Déshabillage ordonné
↓ (5)
Déshabillage refusé
↓
Conséquence = Révélation du traître
Rupture de l'ordre social
Manque posé

Aiglentine remplit donc, à l'issue de cette séquence initiale, la fonction de traître par rapport à l'univers idéologique que met en place la narration et dont la mère paraît bien être la représentante. Parallèlement à la transgression de l'ordre social s'instaure le manque, si l'on veut bien considérer que rien, à ce moment du récit, n'indique qu'Aiglentine soit aimée du preu Henri.

Deuxième séquence : La messagère de la loi.

A la question de sa mère qui s'inquiète de savoir si le comte Henri va l'abandonner dans cet état, Aiglentine répond qu'elle n'en sait rien car elle ne le lui a pas demandé. Sa mère lui ordonne d'aller sur-le-champ trouver son amant afin d'obtenir *de sa part* une réponse précise. Aiglentine se rend aussitôt à la demeure d'Henri.

Cette séquence amène donc une série d'éléments nouveaux par rapport à la première. L'information la plus importante réside, bien sûr, dans le discours que tient la mère à sa fille. Celle-ci reçoit, en effet, l'ordre d'aller trouver son amant *afin de lui transmettre un message*. C'est donc la mère qui parlera à Henri par l'intermédiaire d'Aiglentine. Il s'agit en quelque sorte de l'établissement d'un contrat entre les deux personnages et l'acquiescement de la fille, clairement signifié au vers 30 : *« Volentiers, dame »*, va faire subir à cette dernière une transformation fondamentale sur le plan narratif. Elle va devenir, elle-même, porte-parole de l'ordre qu'elle a transgressé, perdant ainsi très vraisemblablement sa qualification de « traître », pour en acquérir une autre, proche de celle du «héros» ou, plus précisément, du «héros-victime». Elle se trouve dès cet instant investie d'une mission : se faire

(5) — Ces sous-fonctions correspondent probablement à ce qu'on appelle une « épreuve glorifiante inversée » (GREIMAS, op. cit., p. 200).

reconnaître par Henri, ce qui revient à réintégrer l'univers idéologique d'où sa faute l'avait exclue. Le message de la mère fait donc figure d'adjuvant et c'est nantie de celui-ci qu'Aiglentine va s'en aller. La chanson nous fait donc assister ici à un spectaculaire processus de réintégration du personnage et à un transfert de la notion de culpabilité qui passe implicitement d'Aiglentine à son séducteur. La jeune femme, en acceptant le mandement de sa mère, refuse, en réalité, d'assumer plus longtemps la responsabilité de la faute : elle n'est plus que la malheureuse victime d'un mauvais chevalier oublieux de son devoir et c'est pour le lui rappeler qu'elle va aller le retrouver chez lui.

La revendication de liberté et d'indépendance par rapport aux normes morales admises que semblait induire le début de la chanson, et dont l'extraordinaire réponse d'Aiglentine au vers 26 : *«Ne sai voir, dame, car onques ne li quis»* était peut-être une manifestation, paraît en fin de compte totalement inexistante ou tout au moins difficilement tenable dans l'univers idéologique mis en place par la narration. On se trouve très vite devant une situation normale — si l'on peut dire :

I. Contrat
↓ Mandement de la mère/Acceptation de la fille
II. Epreuve qualifiante
Epreuve consultative (dialogue mère/fille)
↓
Conséquence = Réception de l'adjuvant (discours de la mère);
Qualification du héros
↓
III. Disjonction
(Départ d'Aiglentine)

On remarque d'après ce schéma le parallélisme des fonctions I et II par rapport à celles de la première séquence. A la fonction «faute et marque» correspond la fonction «contrat». A la fonction «révélation du traître» correspond celle de «qualification du héros». La transformation de ces fonctions s'opère au moyen d'une ellipse narrative remarquable, renvoyant très probablement à un implicite extra-textuel qui, comme on l'a souligné plus haut, ne rend possible la poursuite du récit qu'à ce prix. Nous nous bornerons à cette constatation d'évidence qui met, bien sûr, en cause les conditions de production de ce type de récit et notamment l'auditoire à qui il était destiné pour autant qu'on considère comme négligeable l'origine sociale — bien stéréotypée il est vrai — des personnages de la chanson.

Séquence finale : La réintégration.

Aiglentine éveille Henri et lui transmet le message de sa mère. L'amant répond affirmativement, enlève la belle, l'épouse et en fait une riche comtesse.

Dans ces deux strophes vont donc se résoudre les questions posées dans les précédentes. La structure narrative est tout à fait classique et l'effet de suspense est maintenu jusqu'au vers 41. L'entrevue entre Aiglentine et Henri aboutit, d'une part, à la liquidation du manque : l'amour d'Henri est évoqué de façon brève mais explicite au vers 42 : *« Oil, dit Henris, onc joie n'oi mes tel »* ; d'autre part, à la récompense du héros : *« Si emporta la bele en son païs/et l'espousa, riche contesse en fist. »*

Néanmoins, pour en arriver à ce résultat, il a fallu que la narration transforme encore une fois les contenus sémantiques antérieurs. Le bref dialogue entre Aiglentine et son ami est le lieu où se focalise le récit et dont dépend le sort de la jeune fille. Qu'Henri ne la reconnaisse pas, et elle demeurera le héros-victime de la séquence précédente. Henri est donc encore à cet instant du récit un opposant-traître. Sa réponse affirmative est seule apte à lui permettre à son tour de réintéger l'ordre social. Bien plus, cette réponse signifie évidemment pour Aiglentine le passage d'un statut pour le moins ambigu — elle est victime mais sa faute demeure — à une position non équivoque : amour partagé et donc liquidation du manque posé au début. Ce dialogue peut en fin de compte être interprété comme un combat similaire à ceux auxquels on assiste à la fin de certains contes. Il s'en différencie seulement par le fait qu'il s'agit d'un combat symbolique puisque verbal.

Au demeurant, celui-ci ne suffit pas car le problème de la transgression continue d'exister. C'est là que la strophe finale s'inscrit parfaitement dans la logique qui préside à ce texte. Henri emmène Aiglentine, *l'épouse et en fait une comtesse*. Le mariage, et lui seul, est en effet apte à permettre la réintégration *complète* de la jeune femme dans l'ordre social. Cette dernière strophe n'est donc en aucun cas une redondance de la précédente. Il faut que la réintégration s'opère à deux niveaux de signification : niveau individuel et niveau social. Le premier n'étant pas envisageable sans le second. La séquence finale peut donc se présenter comme suit :

I. Epreuve principale

Dialogue Henri-Aiglentine (combat simulé)

↓

Conséquence = Liquidation du manque (amour explicité)

II. Récompense du héros

Mariage Henri-Aiglentine

↓

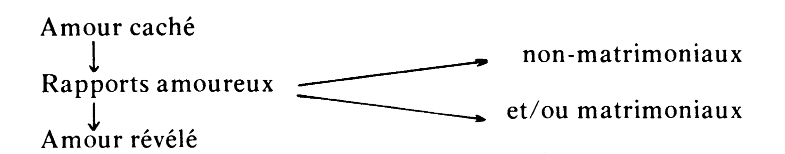
Conséquence = Ordre social rétabli

Ce schéma met en évidence l'ambivalence du personnage d'Henri, traître et opposant dans la fonction I. Son acquiescement, comme celui d'Aiglentine dans la séquence précédente, est une sorte de défaite face à l'ordre social symbolisé ici par la jeune femme, porte-parole de sa mère. Il n'en reste pas moins que son refus aurait laissé ces dernières totalement impuissantes. Il ne s'agit pas d'éliminer le traître, comme dans certains contes populaires, mais de convaincre celui-ci.

Conclusion : Amour libre ou amour socialisé.

La chanson de Bele Aiglentine, en ne considérant que sa structure profonde, se réduit, en fin de compte, à une description des moyens narratifs mis en œuvre pour passer d'un amour caché et considéré comme illégitime à un amour reconnu et légitime. Ce passage, qui constitue le récit proprement dit, ne se fait pas directement ; au contraire, il n'est rendu possible que par un processus d'établissement de rapports amoureux socialisés, sanctionnés officiellement par la cérémonie du mariage et par l'établissement de la jeune femme (6).

Ce qui peut se représenter sous la forme suivante :



(6) — Cette remarque, valable pour le texte étudié, est loin de pouvoir s'appliquer à toutes les chansons de toile. Au contraire, on assiste très souvent dans celles-ci à une dévalorisation des liens matrimoniaux au profit des rapports amoureux non socialisés tels qu'amour libre ou adultère. En ce sens *Bele Aiglentine* témoigne d'un grand conformisme par rapport à des pièces comme *Belle Yzabel* ou *Bele Yolanz*.

Le rapport amoureux non matrimonial évoqué dans la première séquence est rapidement investi de significations négatives symbolisées par la grossesse d'Aiglentine : témoignage visible de sa transgression. Ce thème, peu fréquent, se retrouve dans une autre version proche, par certains points, de *Bele Aiglentine*, il s'agit de *Belle Beatris*, pièce beaucoup plus longue puisque, dans la version dite d'Audefroy le Bâtard, elle ne fait pas moins de 116 vers. Différence essentielle pourtant dans la mesure où la belle Beatris est mariée, mais se trouve enceinte d'un autre. La transgression subsiste donc à la fin du texte puisque son amant l'enlève et refuse de la rendre à son époux légitime malgré ses protestations. Ce texte, qui mériterait une analyse détaillée, est en quelque sorte un anti-*Bele Aiglentine* dans la mesure où les personnages assument parfaitement leur transgression et font passer la recherche d'un bonheur individuel avant la soumission aux normes sociales. La caractéristique de notre texte réside dans une volonté de concilier les deux, ce qui est rendu possible en ne faisant pas de la jeune femme une « mal mariée ».

Il n'en reste pas moins que l'amour libre est ici rejeté sans ambiguïté ; cela expliquant la qualification de la jeune femme comme opposant-traître tant qu'elle n'a pas accepté le mandement de sa mère et donc reconnu implicitement que son acte est une faute. Ce mandement sera, par exemple, catégoriquement refusé par la belle Yolanz à qui sa mère reproche avec véhémence de tromper son mari avec un jeune chevalier des environs, le comte Matthieu :

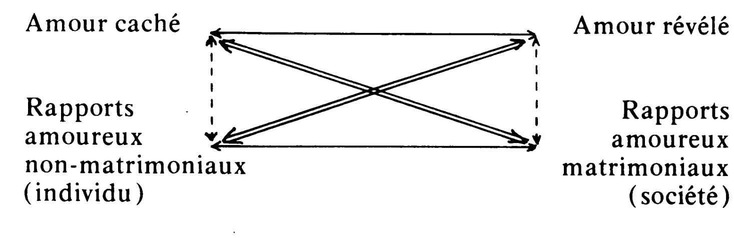
« Se mes mariz l'avoit juré
Et il et toz ses parentez,
Mais que bien lui doie peser
Ne lairai je oan l'amer (7). »

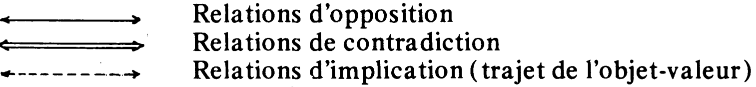
Bele Aiglentine est donc, dans une certaine mesure, un texte marginal par rapport aux autres puisqu'il semble bien que le trajet suivi par l'objet-valeur — l'amour — doive passer par une dénégation de l'amour libre, au profit d'une glorification de l'amour reconnu, légalisé par le mariage et seul apte à satisfaire Aiglentine (?) et sa mère. Il y a donc un accord complet entre les aspirations individuelles du héros et

(7) — Chanson *Bele Yolanz*, portant le numéro six dans le recueil de BARTSCH, à ne pas confondre avec une autre de même titre mais dont le contenu est sensiblement différent.

l'ordre social.

La formalisation de ce qui précède donne le schéma suivant (8) :





La mise en avant du personnage féminin ne s'accompagne finalement — tout au moins dans ce texte — ni d'une quelconque tentative de transgression ni d'un renversement des valeurs communément admises à l'époque. Aiglentine ne fait que reprendre à son compte les valeurs chevaleresques assumées d'habitude par le personnage masculin. L'évocation de sa faute n'est qu'un moyen de valoriser l'ordre social reconnu par la collectivité. Le désir et la sexualité individuels ne sont évoqués que pour être rapidement rejetés au profit d'une soumission totale aux règles établies.

Sans vouloir intervenir dans les polémiques suscitées par ces textes, il apparaît bien que ce qui précède est une sorte de confirmation de ceraines thèses soulignant l'archaïsme des thèmes développés dans *Bele Aiglentine* et situant en conséquence cette chanson dans une antériorité par rapport aux autres, caractérisées, notamment par l'émergence de la figure de la mal mariée évoquée plus haut.

Bele Aiglentine se rattacherait donc plus spécifiquement à la poésie épique (9) alors que les autres chansons véhiculeraient des valeurs proches de la poésie lyrique. Le syntagme «au vis cler» de la strophe 7 rappelle d'ailleurs tout à fait la chanson de geste et le poète s'est visiblement contenté de le transposer ici sur un personnage féminin. L'évolution des thèmes traités dans les chansons de toile pourrait donc être considérée comme le reflet d'une transformation complète de l'esthétique du genre, passant de l'épopée à l'art courtois,

(8) — A.J. GREIMAS, op. cit., pp. 176-178 et pp. 135-154.

(9) — Avec d'autres pièces telles que *Bele Doette*, *Bele Erembor* et *Gaieté et Oriour*.

et comme un signe de l'importante transformation des idéologies dominantes de l'époque, dans lesquelles la prouesse chevaleresque — par définition spécifiquement masculine — tend à perdre son statut de valeur suprême.

Toutefois, ces remarques générales, au demeurant fort connues, ont déjà été l'objet d'études de la part de médiévistes et sortent donc du cadre nécessairement limité que sous-entendait l'analyse d'une seule des chansons du corpus et dont la prétention se réduit à une simple mise en évidence de la manière dont les idéologies d'une période historique donnée agissent sur l'organisation d'une structure narrative.

François Jacquesson

LE DESORDRE ET LA STRUCTURE : *Syllabation médiévale*

I) Le gel.

Que la linguistique historique ait été discréditée par les hypothèses saussuriennes montre la force avec quoi une série d'hypothèse fructueuses rassemble autour d'elle l'attention. Le pari tactique de Saussure sur le signe (son arbitraire) permettait certes d'exclure de la linguistique toute sorte de soucis qui avaient d'ailleurs, en fait, leur terrain d'élection. Aussi Vendryes avait-il raison de commencer son livre en disant que le fameux problème de l'Origine des langue n'était pas linguistique.

L'hypothèse de Saussure, cependant, n'était pas seulement un nouveau coup du «rasoir d'Occam» cher à Russell, pas simplement un assainissement rationaliste d'une question encore infectée de mystique.

Désolidarisant le signifié du signifiant, Saussure n'agissait pas différemment des mathématiciens qui, à la même époque, engagèrent les descriptions ou constructions de systèmes dont seule comptait épistémologiquement la cohérence interne, l'économie. Son hypothèse du *chva* ressortit de la même prudence ou de la même audace. Le profil quasi gnostique de cette invention (le signe caché qui explique le visible) annonce ses cogitations sur les Anagrammes : ce que l'on regarde comme une fâcheuse manie de la fin de la vie du Maître est en

fait parfaitement dans sa trajectoire intellectuelle.

Il serait ridicule, inversement, de chercher à prouver, par le soupçon qui pèse sur ses dernières trouvailles (un souci qui date aussi bien de sa jeunesse), l'ineptie des premières intuitions. Cela reviendrait à prendre plus en compte la personne de Saussure, psychanalytiquement, que les travaux de Saussure et ce qu'il apportèrent. Nous ignorons la biographie de l'auteur du *Sefer Yetsira*, cela ne nous empêche pas d'y reconnaître les premières tentatives de combinatoire phonétique, la première exploration interne du langage.

Mais des hypothèses saussuriennes, de son intention d'éviter à une science du langage les remous de l'histoire ou les projections téléologiques, ou, pour employer une image qui fut très en vogue au milieu de ce siècle, de cette volonté de Saussure de « définir son objet » à une science du langage, nous vient l'extraordinaire impasse aujourd'hui où ont été acculées des recherches aussi minutieuses que celles de Benveniste lorsque, cherchant à « constituer un modèle théorique » (une autre expression à succès, semblant un ressac de l'engouement de Dada pour la Machine) de la syllabe, en faisant vaste usage d'un *chva* démultiplié, l'on finissait par s'apercevoir que l'isolement où Saussure avait plongé la linguistique avait cette conséquence étonnante : malgré leur perspective parfaitement étrangère au projet saussurien, ce sont les théories chomskyennes qui, s'affrontant aux perspectives de Piaget dans le contexte global des sciences de l'homme, permettent le dialogue le plus vaste, le plus instructif.

Il faut bien le constater : ce n'est pas l'hypothèse saussurienne d'un langage systématique qui est maintenant la plus utile. La syllabe benvénistienne, qui aurait pu être saluée comme une découverte majeure du XXe siècle, à la façon dont fut encensée par exemple la mise en évidence de l'A.D.N., n'est plus qu'une théorie classique, recluse dans ce domaine que Saussure avait défini si fièrement.

Bien sûr, l'effort benvenistien est loin d'être inutile. Et lorsque *a posteriori* on croit se disculper en prononçant que le souci des grammaires génératives est dans le vrai axe de la vision saussurienne de la prééminence de la syntaxe, on ne fait que formuler un dogme. Tout l'effort de l'Europe, après la première guerre mondiale, pour formuler des systèmes à partir du scepticisme radical du début du siècle, ainsi du Surréalisme bâtissant sur Dada malgré Dada, ou du Cubisme reformulant constructivement l'analytique *ad unum* des Pointillistes et des Fauves, ou les Ecoles magnifiant Freud, ou le succès du Bauhaus,

ou l'établissement officiel de certains Futurismes — tout cet effort général montre bien que c'est Benveniste qui poursuit l'œuvre de Saussure, en même temps que Meillet.

On aperçoit ainsi pourquoi cette extraordinaire construction démonstrative qu'est le petit livre de 1935 : *Origines de la Formation des Noms en Indo-européen*, n'a pas eu la destinée qu'on pourrait lui prêter : qu'il est resté engoncé dans le corset des études académiques des langues classiques au lieu de stimuler des recherches ou des critiques dans des domaines connexes ; qu'il semble avoir sombré dans la faillite des rationalismes culturels de 1933 à 1945. Comment ne pas s'étonner que la vigueur exemplaire que déployait ce livre dans l'analyse, ou plutôt la synthèse de l'«Indo-européen», produit ultime, aujourd'hui hypothétique ou artificiel, de l'organicisme leibnizien, que cette vigueur n'ait pas rejailli sur l'étude comparée des langues romanes qui, comme on sait, fut à la source des métaphores de filiation ou de parenté, à la source de ce projet de synthèse que fut l'hypothèse indo-européenne ?

Si Meillet pouvait dire que la syntaxe de l'anglais était plus proche de celle du chinois que de celle du latin (*Les langues dans l'Europe nouvelle, 1928, p. 96*), et consacrait par là à l'avance la pertinence de la quête chomskyenne, n'y avait-il pas là aussi l'occasion d'observer des mutations singulières qui montrassent dans la morphologie des ruptures corollaires de celles de la syntaxe? Ne pouvait-on y trouver, en observant les métamorphoses de la syllabe, dans des contextes souvent très documentés, le moyen d'ouvrir le systématisme de Benveniste sur des théories plus larges, de ramener le dogmatisme saussurien dans une optique plus souple, plus constructive ; et qui puisse nous sortir de la décision dogmatique complémentaire, l'innéisme chomskyen, cette autre impasse épistémologique.

Parmi les nombreuses facettes du phénomène, apparemment un, de dissipation du latin (le terme entend évoquer les recherches de Prigogine sur des conceptions plus fines de la «métamorphose»), le problème de l'accent tient ordinairement une place privilégiée. Et ce malgré deux obstacles. L'un est qu'on n'atteint l'accent latin que par observation indirecte : témoignages de grammairiens anciens (dont les références musicales peuvent être pour nous assez trompeuses) ; diphtongaisons romanes déjà diversifiées ; enfin réactions d'apophonies ou d'ellipse sur les syllabes proches.

L'autre obstacle, qui n'est pas indifférent à ce troisième test oblique, est l'indécision sur l'«autre accent», dit de hauteur, qui caractériserait le latin classique, isolant celui-ci entre deux périodes d'accent d'intensité, l'une prouvée par les apophonies classiques (*teneo/contineo*, etc.), période latine certes, mais archaïque ; l'autre post-classique, contemporaine et corollaire de l'affaiblissement d'un style soutenu à l'époque impériale, celle-là même où germent les «dialectes», les langues romanes. Il existe une longue littérature sur la nature de cet accent classique.

D'un côté, on soutient qu'il n'y a pas eu d'accent de hauteur déterminant en latin, sinon par imitation affectée du grec, et donc pas eu de rupture dans l'influence de l'accent d'intensité ; cette position est exposée dans la *Théorie générale de l'accentuation latine*, de H. Weil et L. Benlœw, 1855. On soutient d'autre part qu'il y avait en latin classique un accent de hauteur, et rien d'autre ; c'est la position de Meillet dans son *Histoire de la langue latine*, 1928, qui «pour se faire une idée de ce caractère de «l'accentus» latin» (p. 242) évoque le cas du japonais.

Le problème est lié à celui de la quantité vocalique. Meillet remarque que, l'intensité se substituant au «ton», «la quantité avait cessé d'être une caractéristique propre de chaque voyelle pour devenir fonction de l'accent» (p. 243). Ainsi en vient-on à scruter la métrique, que la tradition classique, juste selon Meillet tant qu'on reste dans l'époque classique, décrit selon des alternances quantitatives, tandis que les sceptiques montrenet que les fins de vers, même classiques, expliquent aussi bien par une rythmique d'intensité, tout comme la métrique sanskrite n'est ordinairement régulière que dans la fin du vers.

Aussi technique que puisse paraître ce débat, aussi, sensible qu'il soit aux préjugés et discussions extra-linguistiques, il importe d'en saisir la portée : c'est de la génèse du Moyen-Age qu'il s'agit, et de la situation exacte de la création linguistique médiévale.

S'il est clair aujourd'hui que l'insistance de Meillet à préserver l'authenticité idéelle d'un «monde indo-européen» (cf. par exemple les pages 8-9 de l'ouvrage cité, et l'emphase donnée à «l'aristocratie qui a porté sur l'Europe entière et sur de grandes parties de l'Asie la langue indo-européenne», opposée au «schématisme rigide» du turc, de quelle

langue Meillet ajoute, avec un mépris tout colonial : «la langue (le turc) a duré, on peut à peine dire qu'elle ait vécu»), ou celle de benveniste à en restituer les institutions, ou celle des premiers ouvrages de Dumézil pour en établir la théologie sociale, si tout ce courant est bien suspect, bien compromis dans les mythomanies qui prennent en 1933 forme officielle au pays d'élection des philologues, on a l'impression qu'à l'égal du mutisme qui pèse sur l'Europe fasciste ou nazi, le gel s'est emparé de la discussion. Gel aussi trompeur que les autres : les universités d'Europe continuent souvent d'enseigner l'existence de l'indo-européen (voire Indo-germanisch), une sorte de jdanovisme linguistique. Et c'est aussi par ce gel que s'explique le succès des innéismes contemporains.

II. LE DESORDRE A L'ŒUVRE.

CE que l'examen des thèses classiques révèle d'abord, c'est l'articulation qu'elles théorisent : «le retour de l'accent» aurait défait une langue latine plutôt homogène et cultivée, de même que le retour du barbare (psychose née en fait des guerres civiles plutôt que des incursions à travers le limes) aurait défait la civilisation romaine, la paix romaine. La décolonisation en Europe, à travers le XXe siècle éclaire autrement cette Paix romaine, et la fameuse tragique Décadence : qui parle tant de décadence ferait bien de mieux sonder ses notions de croissance ou de prestige.

Complémentairement, l'imagerie ordinaire de la constitution des états barbares dans le tissu romain dilacéré, comme vautours dévorant une grande bête mourante, doit être une bonne fois rejetée, dans toutes ses conséquences. Une appréhension correcte du «Moyen-Age» ne saurait se faire qu'en comprenant quel rôle de transfert a joué l'image d'une antiquité cohérente et homogène, cet Ancien Monde, cette Atlantide, aux yeux de la Renaissance qui cherchait à se définir, en Europe autant qu'ailleurs, comme Nouveau Monde.

Le fameux phénomène d'apophonie, la «faiblesse» des voyelles contre-accentuées, vu de près, se révèle n'être pas seulement un fait de rupture du latin, constitutif des parlers romans, ni d'autre part seulement paléo-latin, mais bien un phénomène latin : *domnus* pour *dominus* chez Plaute, *virdis* pour *viridis* chez Caton, *valde* devant

validus, chez les poètes *periclum* pour *pericūlum* etc. (Bourciez, *Linguistique romane,* 45). Les apophonies ou effacements romans ont également une tradition non-écrite latine, comme en témoigne par exemple ce passage souvent cité de Quintillien (XI, 3, 33) : *Delucida vero erit pronuntiatio primum, si verba tota exierint, quorum pars devoradi, pars destitui solet, plerisque extremas syllabas non perferentibus, dum priorum sono indulgent* (1).

Le problème de ces -i- contre-toniques est exemplaire. César disait *calidum* Auguste jugeait cette prononciation affectée et disait *caldum*. Mais justement le débat n'existait guère que chez les grands personnages, soucieux de correction ou d'élégance, ou simplement snobs. D'autre part le bilinguisme de ces Romains a dû jouer un rôle essentiel dans leur attention pour ces variantes. La prononciation pleine vient souvent quand elle se veut sur-signifiante, élocution en représentation. On aperçoit par là qu'elle n'est pas historiquement contradictoire avec la prononciation «brève» : ce peut être aussi bien fait de comportement, au sens étroit du terme. Aussi en français *comportement* sera en général prononcé plein parce que ce mot se produit dans des conversations surveillées, non banalisées, tandis que *appartement* sera volontiers abrégé en *apart'ment* ou même tronqué en *appart'*. Ces variantes ne trahissent en fait aucune «dégénérescence» du français, comme on le croit quelquefois, mais au contraire, tant qu'elles sont comportementales, c'est-à-dire susceptibles de variations, la vie même de la langue.

Techniquement, on en vient à scruter ce qu'est ce *-i-* ou ce *-u-*, contretonique latin, lequel semble donc être moins un phonème passif, victime en première ligne d'une défaite de la langue, qu'une réalisation variable dans l'équilibre global du mot, et en ce sens actif ou vivant. Dès lors l'analyse s'engage dans plusieurs dimensions connexes : la syncope potentielle de *-i-* dans *validus* ou *-u-* dans *periculum* est liée au fait que *-i-* et *-u-* sont d'une part les voyelles d'avant et d'autre part les moments minimaux des sonantes [j] et [w] ; en tant que voyelle binaire d'avant, *i/u* est le résultat des apophonies classiques latines *(sedeo/obsideo)*, en distinction contextuelle *(familia/famulus)* et

(1) *La prononciation sera claire, tout d'abord, si les mots sont émis dans leur intégralité au lieu d'être comme d'habitude en partie soit avalés, car la plupart des orateurs n'arrivent pas en général à prononcer la syllabe finale, parce qu'ils se plaisent à faire sonner les premières.* (Trad. Jean Cousin)

indistinctes devant labiale, de sorte que la syncope apparaît comme un prolongement de l'apophonie ; d'autre part, en tant que sonantes minimales, elles trouvent (de l'autre côté du miroir, dans les langues romanes) un rôle central dans les diphtongaisons sous accent. Dans cette perspective, le rôle de ce binôme de sonantes n'est pas sans rapport avec les réalisations différenciées des sonantes-diphtongues analysées par les grammairiens du sanskrit : *u, au, o, av, âv,* non linéairement. La distinction de timbre *e/o* paraît «perpendiculaire» à cette gradation syllabique, mais est en fait du même ordre puisque l'apophonie latine sélectionne le timbre selon le contexte phonétique comme elle spécialise le grade selon le contexte d'intensité. En somme, au terme de cette brève reconnaissance du rôle d'équilibration de ces variantes, on aperçoit aussi que le *-a-* sanskrit n'est sans doute pas plus une forme secondaire, défaite, de *au*, ou *u* secondaire devant *av*. La syntaxe peu à peu s'y retrouve dans la morphologie.

D'où la constatation que ce «retour de l'accent» n'est pas, à l'image des orgies néroniennes aggravées par la propagande chrétienne, le scandale qu'on dit, ce phénomène dévastateur qui se serait diffusé avec la même violence soudaine que les incendies des invasions. On ne saurait réduire l'histoire à des conflits. Les changements des langues donnent tort au romantisme hégélien, ou à cette idée qui assimile leur développement à un héroïsme bagarreur.

Il n'y a pas eu de Moyen-Age. Nul âge frappé d'une obscurité particulière qui fût spécialement, folkloriquement, le lieu des grands coups d'épées et le domaine favori du parcellaire ou du confus. Nul âge pour subir «définitoirement» les invasions ou les migrations. Il se fait bien plus de migrations au XXe siècle qu'en aucun autre, et aussi plus de massacres. Mais cela n'est pas parce qu'on «retourne au Moyen-Age», c'est parce qu'on a sans doute trop cru à une cohérence planifiante, poursuivie en codes systématiques, comme l'avaient mythifié la «Renaissance» puis l'«Age Classique», surcodant une rupture symbolique, totémique, d'avec un âge noir, un enfer, tandis qu'on faisait l'hypothèse obligée et surréelle d'un non-lieu de l'Histoire, une Somme anhistorique : l'Antiquité. Que la Renaissance ait tenté de fixer la prononciation dans un code, l'orthographe, et que l'Age Classique ait inventé l'Académie décretante, rien d'illogique ; mais outre qu'il faut en peser les conséquences, qu'on suive Michel Foucault ou George Steiner, il faut aussi reexaminer dans la langue même ce qui a été occulté, ce qui a été découpé en succès et en défaites.

Ces parois que le Classicisme dressait tandis que le Baroque en ritualisait la vérité et la terreur, l'examen de la langue permet d'en observer parfaitement l'épaisseur, la position, la tenue. La syllabe avait été définie par les grammairiens gréco-romains dans le cadre de controverses autour de la quantité et de la métrique ; on en retrouvait le problème dans la codification de la langue et de la métrique classiques. Et en effet, lorsqu'on rend à des phonèmes comme [i] et [u] leur rôle pluriel, c'est la syllabe elle-même, cet atome, qui se trouve en question.

La théorie du « retour de l'accent » avait le mérite de coordonner un certain nombre de faits autour de la notion de syllabe accentuée : les syncopes vocaliques éliminaient les syllabes contretoniques. Mais on pourrait aussi bien dire qu'il s'agissait de la constitution de mots-syllabes. On constate en effet que ce ne sont pas seulement les syllabes inaccentuées qui disparaissent, mais complémentairement un nouveau type de syllabe accentuée qui se constitue : *facit* ou *calidu* formant les syllabes fermées [faxt] ou [całd].

On pense ordinairement que ces nouvelles syllabes sont la conséquence mécanique, par écrasement, de l'effacement des voyelles atones. C'est oublier que la syllabation médiévale en français n'est pas seulement le résultat d'une désagrégation, mais tout autant d'une construction : les diphtongaisons de [e] et [o] sous accent participent, positivement, de la même élaboration de syllabes fermées, par des diphtongues cette fois : [pied] ou [feid] (*pedem, fidem ; pied, foi*) et [buef] ou [leur] (*bovem, illorum ; bœuf, leur*) créent des diphtongues fermées comme [faxt] : [fait] et [cald] : [čaud].

Puisque le résultat, à ce point du raisonnement, tend au monosyllabisme, c'est plutôt sur le concept de syllabe qu'il faut faire porter les expériences, qu'accuser l'accent de destructions arbitraires. Cette syllabation contracte, où interviennent des diphtongues, évoquerait d'ailleurs les syllabations germaniques si les langues germaniques telles qu'on peut les percevoir à la même époque n'évoquaient en retour, dans leur parcours historique jusqu'à nous, des résorptions similaires, un regroupement semblable autour d'une syllabe.

D'autre part, il serait évidemment faux de croire que tous les mots antérieurs auraient été réduits au monosyllabisme. Non seulement des polysyllabes viennent du domaine latin, mais il s'en crée d'autres. Cependant, ce fait ne saurait être tout à fait contradictoire avec ce que

nous avons observé jusqu'ici.

Ce qu'il faut donc observer maintenant, c'est ce qui a lieu dans les occlusions, intersyllabiques souvent, qui rendent les polysyllabes compatibles avec cette résorption syllabique où se développent les diphtongaisons (dont le second élément peut être aussi bien une occlusion réduite comme dans [faxt : fait] ou [całd : čaud]). Nous avons vu aussi que cet épaississement comportait aussi bien des [ie] ou [uo], en cas de [e] ou [o] toniques ouverts.

Il y a un autre cas où se produisent ces sonantes épenthétiques, c'est le [ie] issu de [a] après palatale. Ainsi carum : [tšjer] (cher), alors que les cas de « diffraction » ([ts , tš, dž]) ordinaires en contexte de yod ne présentent justement pas cette épenthèse. Ce contraste est certainement en rapport avec la différence de date de la palatalisation devant [a], plus tardive, et en fait restreinte au cas français. Il faut donc, suivant notre hypothèse, considérer que les diffractions d'occlusion sont un fait général en roman, mais que la diffraction [i] devant [a] est pour nous spécialement intéressante.

Dès lors, tout s'enchaîne : la diffraction générale est le complémentaire d'un affaiblissement général des parois intervocaliques : devant [i] voyelle, le [i] pouvant se manifester comme consonne de début de syllabe, la consonne originelle défait son articulation en la reportant sur l'éventuelle syllabe précédente. Ainsi obtient-on *sage* de [sab'iu] devant *savie* et *saive* où [b] a été « traité » intervocalique ; ou *monge* devant *monie* et *moine*. La bifurcation se voit aussi dans *piove* et *lluvia* (pluie) : en italien le [l] après consonne se déstabilise et « fait diphtongue » ; en espagnol le [l] demeure et reporte son articulation. C'est exactement ce qui arrive au yod dans *saggio* et *sabio*, en italien et espagnol, (fr. *sage* et *savie*, celui-ci dans *Alexis*, 375). Quand [l] reporte son articulation dans *lluvià*, on « obtient » un [ɫ] palatal (ľ) tout comme -gg- est palatal en italien. C'est ce qui a lieu dans les diffractions romanes, et aussi bien en vieux français (2).

(2) On peut observer que le comportement de

	simium	[sim'ju]	[sindžę]

est parallèle à celui de

	cumulum	[cum'lu]	[comble]
ou	cameram	[čam'ra]	[čambre]
ou	aneros	[an'ros]	andros en grec, etc.

Si [k] diffracte de même devant [e] et [i], généralement, cela n'est pas sans rappeler le millénaire problème *centum/satem*, que nous[1] connaissons à divers degré en français, et spécialement par l'usage de [w] (complémentaire de [j] comme [u] de [i]) pour l'occlusion de [q] ou [g] devant voyelle d'avant (graphies *gue, gui, que, qui*), ce qui évoque aussi l'opposition de kaph et qoph puis *k* et *q* (latin *c* et *q*). Ce qui est en question ici, en somme, c'est la réaction vélaire au point d'articulation, problème tout proche de celui de la spécialisation vocalique en [e] ou [o] dans certaines conditions de sensibilité phonétique. On voit que cette fameuse question des palatalisations est exactement complémentaire de celle des non moins fameuses «labio-vélaires». Pour fixer les idées sur ce point, en forme de manifeste, on pourrait dire que le latin *quem* par exemple, au lieu de s'analyser : consonne spéciale labio-vélaire + sonante à réalisation [e], est le lieu d'une diphtongue [ue] à rapprocher d'autres traitements ie perceptibles dans les [t] grecs homologues des [q] latins, homologie du même type (comme le suggèrent les intervocaliques grecques

c'est à dire que la lecture latine de *sïmium* tendait, dans la langue classique, à sim jum dont le i devant yod a subi une syncope comme u ou e de *cumulum* ou *cameram*.

On peut suggérer une généralisation. Ce qui vient d'être dit suppose que la lecture classique de jam ait été [[i]jam], et que ce [i] disparaissant, on aboutissait à *gia*, ou *ja* en vieux français. ([dža], puis [ža]). De sorte que l'invention des caractères *j* et *v* par Pierre La Ramée, mort en 1572, n'est pas si arbitraire qu'on le dit souvent.

Complémentairement, on peut faire l'hypothèse d'un comportement similaire de r ou l à l'initiale devant voyelle : à latin rana, réclamant une lecture classique [[a]rana] (I.E. un [r] qui soit effectivement une sonante, d'où des bizarreries apparentes comme it. *ragna/*fr. *araigne* ; et de là une interprétation possible de *ruber/erythros*, cf. plus loins), doit pouvoir «correspondre» une variante à occlusion sonore initiale : c'est ce qui se passe dans l'énigmatique *grenouille*, datée 1215 (le prov. *granolha* est «antérieur d'environ cinquante ans» selon Bloch et Wartburg). Cf. aussi araméen *gleqtiqa/*latin *lectica* ou *glusqa* devant *lesbiaca*.

spécialisées dialectalement *-tt-* ou *-ss-* (2)) que celle qui relie le [k] latin à «sa» diffraction [ts]. Pour résumer ce point, disons que d'une part les ruptures phonétiques romanes ne sont pas séparables d'autres variations, les unes et les autres pouvant réciproquement s'éclairer, et que d'autre part, il est vain d'isoler arbitrairement un «phonème» ([k] ou autre) hors de son contexte car cela ne mène qu'à une généalogie aléatoire de ce phonème, une collection de transformations arbitraires.

Ce problème-là est trop vaste pour être traité ici dans toutes ses implications, mais le livrer ici à la reflecion du lecteur permet pourtant de situer la diffraction française de vélaire devant a avec plus d'exactitude. Malgré les apparences, les vélaires réagissent donc à tout timbre vocalique, puisque la tenue devant voyelle d'arrière est une sensibilité particulière aussi bien. De sorte que le «contact» [k+a] est lui-même au confluent de deux questions : la difraction qui est l'aspect que prend en roman la vélaire d'avant, et la diphtongaison en yod à la façon des syllabes toniques libres en [e/o] ouvert.

Quant à l'instabilité du yod d'origine latine, bloquant ou non la syllabe précédente, il faut remarquer qu'elle existait déjà en latin : que *Lavinjaque*, au deuxième vers de l'Enéide, soit pris par les grammairiens comme une exception, n'en est pas moins une preuve.

En avançant dans la description de cette syllabation médiévale, nous constatons que les «réductions» phonétiques caractéristiques des langues romanes ne donnent de l'évolution qu'une vue tronquée : elles existent, mais s'articulent avec des «constructions» dans une nouvelle équilibration syllabique. Il serait intéressant de sonder exactement les raisons qui privilégient l'aspect réducteur jusqu'à théoriser quelquefois une sorte d'entropie de l'«usure» phonétique (on entend couramment dire que les mots, les langues même, s'«usent naturellement»). Une des raisons majeures est la tendance à isoler la description de chaque phonème, sous prétexte que c'est «un phonème» justement, une entité phonétique, sans se préoccuper de ses conditions actuelles d'existence, le contexte où il se produit ; contexte qui rend lacunaire toute tentative de généalogie phonématique.

Il faut considérer une unité plus compréhensive, au moins la syllabe. Cela permet d'ailleurs de se défaire d'un préjugé tenace : l'idée de l'identité du phonème tient à la croyance implicite que si chaque

(3) Comme pour *thalatta/thalassa*.

phonème persiste, c'est qu'il a une sorte de sens ; or les syllabes, observées aux limites de l'écrit dans « le monde médiéval » (ou souvent aussi bien dans notre « langue orale »), sont variantes, et ces variances-là ne semblent pas s'organiser à priori selon des sens : *moine* a survécu par ici et non pas *monge*, mais *sage* et non pas *saive* ; *tengo* s'oppose à *tienes* ou *cheval* à *chevaux*, mais on dit *je tiens* et le hasard d'une erreur sur une abréviation a produit ces pluriels en -x. Si l'on cherche des exemples ailleurs qu'en fin de mot, les pluriels internes proposent leurs singularités (en anglais bien sûr, mais aussi dans une opposition comme *doit/doivent*, qui reproduit ou parodie une opposition aussi sanctifiée que *est/sunt*), ou bien les pluriels dits « brisés » de l'arabe ou de l'éthiopien, dont le problème est fort analogue des « voyelles prothétiques » capricieuses en romans, grec, ou arménien. Ce caprice nous semble être d'une certaine façon au centre du débat : cette voyelle prothétique, si l'on analyse l'équilibrage du mot (il y a beaucoup à apprendre ici des grammairiens du sémitique), est certainement explicable dans chaque cas, mais l'aléatoire du cas justement demeure ; les bifurcations productives ou non.

Les médiévistes connaissent bien ce problème, sous la forme des « mots à graphie multiple ». On trouve par exemple en vieux français plusieurs variantes sur le mot *goupil* : *golpil, gorpil, horpil, holpil, gropil, gopil*. On peut avoir l'impression d'une variété d'indifférence (la « paresse du scribe »), mais cette impression est due au fait que la Renaissance a imposée une lecture unique, qui en fait, et c'est un point important, se débarrassait de la variance en se débarrassant de la sonante. De même en latin, la variance n'est-elle significative que a posteriori, téléologiquement, lorsque *ulp-* variant avec *lup-* aboutissaient à *uulpes* et *lupus* spécialisés comme deux mots différents (le renard et le loup). C'est exactement le problème des biologistes qui cherchent, à travers l'examen de la fixité relative des espèces, à cerner plus précisément les « méthodes » de l'évolution.

Les variances ont été souvent spécialisées par les « traditions », quelquefois au long de critères dialectaux, quitte à ce que les dialectes échangent ensuite leurs vocables pour multiplier leur lexique ; ainsi de *chouette, chevêche, choucas*, ou *chat-huant*. La métathèse de [r], r̥, souvent associé à l, comme dans le cas *golpil*, est un des aspects de cette question : le grec a, parmi quantités de cas, *thrasos* et *tharsos*, *kirkos* et *krikos*, et le spectaculaire *krokodilos* ou *korkodilos*, de même que le latin *crocodilus, crocodrillus, cocodrillus, corcodillus, corcodrillus*,

variance que les enfants retrouvent avec aisance. Certains de nos élèves (13-14 ans), peu familiers du mot rare *goupil*, ont «re»-trouvé spontanément, à l'occasion d'un contrôle de connaissance après l'étude d'un passage du Roman de Renart, la variante *golpil* !

De ce fait, on peut se demander si la célèbre et fascinante thèse de Jakobson sur la formation du langage chez l'enfant (d'abord une production de sons aléatoires sans distinctivité, puis «censure» et difficile rétablissement de phonèmes spécifiques, signifiants) ne serait pas assouplie si l'on pouvait faire précisément des observations dans un milieu différent de nos sociétés d'écriture.

Les variances romanes sont peu connues parce que les éditions de textes sélectionnent ordinairement une forme, de la même façon que, dans l'établissement des versions d'un texte, elles choisissent un texte modèle, ou tentent d'en présenter un, considérant que les variantes de l'intrigue sont des ratés, de fausses pistes ou, plus honnêtement, de moindre valeur. Il est vrai que la considération de toutes les variations épisodiques se prête très mal à l'édition, aussi peu que la formulation variante d'un terme «donné» - à tel point donc qu'on choisit un terme reçu (c'est-à-dire un terme choisi par d'autres), comme on adopte un texte reçu. Depuis Alexandrie, depuis les Massorètes.

Mais si la «perte d'information» en procédant ainsi peut sembler négligeable, c'est oublier que cette variance orale produisit notre vocabulaire, de *mandragore* à *mandeglore* en passant par *main-de-gloire*, de *brebis* à *brouette*. Si Nonius Marcellus seulement, d'après Varron, cite la forme *pristinum*, devant le classique *pistrinum*, on dit aujourd'hui régulièrement *prestino* (boulangerie) en Lombardie. De même pour l'italien *interpetre*, connu en latin par la seule mention que fait, pour le blâmer, Consentius de *interpetror* devant le classique *interpretor*. Notre *coudrier*, vieux français *coudre* repose sur une forme *colurus*, vraisemblablement populaire, double métathèse du classique *corulus* ; lequel vocabulaire classique a cependant la forme adjective *colurnus*, et pas autre chose. La dimension sociologique de la question est évidente, mais mérite encore insistance : ce n'est pas que la plèbe, de quelque époque qu'elle soit (la plèbe ou l'enfant, «plus vieux que tous les adultes» selon Baldwin cité par Piaget in *Théorie du langage, théories de l'apprentissage*, Seuil, p. 96), prononce «n'importe comment», ou mal. C'est qu'elle conserve une variance syllabique qui semble être centrale, et nécessaire aux spécialisations ultérieures, de

même peut-être qu'un code génétique est d'abord le codage d'une variabilité développée ou réalisée par l'acquis, même s'il est en apparence aveugle. Nous commençons à savoir que si les graphies formelles ont permis de promouvoir des langues de civilisations au delà des langues d'usage, cet au-delà s'est révélé quelquefois vide ou meurtrier.

III LE DEGEL : VARIANCE, SYNTAXE ET HISTOIRE.


uittant le seul examen des phonèmes (où la grammaire avait ramené, après que l'invention de l'alphabet grec a eu polarisé l'attention sur la lettre) pour gagner celui des syllabes, nous pouvons repérer la cohérence globale des disparitions et constructions : cohérence «vibratoire», (ce que n'avait pas prévu Benveniste), où les variations comportementales (prononciations pleines et vides, abréviations familières, jargons et javanais, etc.) ne sont qu'un cas particulier; l'émergence socialisée de l'iceberg, puisque cette variance semble travailler le langage au plus profond, fournir une approche plausible de la créativité linguistique, de la constitution des langues et leur différenciation - proposant ainsi un premier état de réponse au questionnement steinerien de la prolifération des langues, non sans vérifier certaines formulations du même auteur, comme «le langage est la création incessante de mondes parallèles» ou «on veut interminablement plus dire qu'on ne dit» (*Après Babel, p. 222 et 263*).

En même temps, en constatant que l'observation des cohérences où voir cette variance à l'œuvre réclame des perspectives plus vastes que la lettre, nous retrouvons les implications syntaxiques. La «fin du Moyen Age» ne tient pas à l'invention de l'imprimerie : le suivi du discours (qui allait faire disparaître les consonnes finales, après avoir «simplifié» les diffractions occlusives et de nombreuses diphtongues au moment même où se développait la prose), corollaire de la nouvelle lecture «de tête», effaçant la physionomie isolante de la syllabe et du mot, réouvrait les syllabes eb stabilisant les variances (soit en bloquant les réalisations sonantiques, soit en garantissant les voyelles inaccentuées) — de sorte que l'imprimerie apparaît plutôt comme le prolongement technologique d'un phénomène dont la description première est linguistique.

La langue, dans sa texture la plus fine, est historienne : si l'on ne peut pas, pour des raisons sur quoi nous allons revenir, faire de grilles

idéologiques des comportements linguistiques (lisant par exemple la palatisation comme «médiévale», la tendance à la syllabe ouverte comme «classique», etc.) il reste que la technique de syllabation, la physionomie, au sens étymologique du mot, de la langue, ont des implications syntaxiques.

Le mot polysyllabe du latin classique, avec l'intervention continuelle de préfixes et suffixes identifiables (lisibles), ne peut se constituer que dans un double mouvement de vacuité sémantique croissante de ces suffixes et leur variabilité décroissante en composition (un samdhi minimal), d'où par exemple le succès progressif des suffixations dites thématiques, c'est-à-dire en syllabes ouvertes. Il est probable que la lecture silencieuse, intérieure, dont témoigne Augustin repose sur ce ductus continu de la lecture comme ce que nous avons évoqué pour la Renaissance.

Par contre, la production de mots brefs, nettements différenciés, sans cadre suffixal puissant, (sorte de sur-syntaxe), pour homogénéiser le discours par dessus les syllabes différenciées, la variance qui autonomise chaque production, et même la personnalise, fournissant au lecteur des variantes immédiates (dont le succès ultérieur dépend de critères tout différents) jusqu'à intérioriser au mot certains rapports syntaxiques, tous phénomènes corollaires de la dialectalisation des régions que le latin impérial avait voulu unifier — voilà un contraste idéologique, sinon politique.

Encore faut-il être bien clair : il ne s'agit pas d'une symétrie. La syllabation «classique», écrite, n'atteint qu'un certain type de latin, pas les graffiti de Pompeï ; Auguste et son petit-fils, répétons-le, n'étaient pas eux-même toujours d'accord. De ce «côté-ci» du Moyen Age maintenant, les enfants disent *tirloir* et tout le monde *berlue* (depuis Cotgrave, auparavant : *bellue*). La syllabation classique ne défait pas la défait pas la syllabation populaire ; elle n'en est pas non plus une variante particulière. Elle est une langue stabilisée qui, si elle s'isole, devient langue morte comme seules peuvent le devenir les langues cultivées. En ce sens, il n'y a en effet que les civilisations qui soient mortelles, mais c'est un risque où elles se précipitent sans cesse.

Sous le silence du lecteur cultivé, il y a toujours le bruit, et l'aléatoire des sons où se fait la parole. En somme, le français ne vient

pas plus strictement du latin que l'homme du singe : ce qu'on peut percevoir du fonctionnement «génétique» du langage montre que ce que nous isolons comme latin, si nous pouvons ainsi l'isoler, est précisément ce que le «français inné» ne sera pas. Que la phénocopie existe linguistiquement, c'est-à-dire si un caractère culturel du langage (par ex. ce que le français a emprunté sciemment au latin) peut devenir fonctionnel au sens que nous avons donné au mot «populaire» — voilà une question dont la possibilité même est passionnante.

S'il n'y a pas de grille idéologique applicable sur la phonétique, c'est donc parce que les situations linguistiques offrent des contrastes qui ne sont pas orientables en symétries, et que d'autre part, la question phénocopique reste ouverte. La variété ressurgit au cœur de l'écriture en ce sens qu'il n'y a pas une lecture seule d'une «décision phonétique» : tout ce que le langage contient de parodique, y compris dans ce registre spécial de la parodie qu'est l'onomatopée (fort maltraitée par Saussure), montrerait plutôt qu'un mime est à l'œuvre chez le locuteur. Cette perspective aussi, et la façon dont ces asymétries, ces déviances, sont exactement la méthode qu'a le locuteur d'aller jusqu'au terme d'une phrase qu'il avait pourtant commencé avant d'en «savoir la fin», cela dépasse notre présent propos.

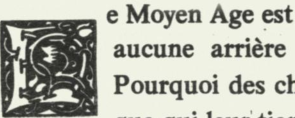
Mais ce que nous pouvons concentrer finalement, à travers ce que nous avons appris des rapports de la morphologie et de la syntaxe, c'est la façon dont un désordre très fin, souvent dissimulé par les sociétés ou micro-sociétés d'écriture, apparaît comme ressource des structurations, quel qu'en soit le degré de «conscience». Cette variabilité des formes semble être le milieu essentiel des réalisations terminales, celle du mot actuellement trouvé, celle de la phrase finalement aboutie.

On peut, pour finir, tracer deux perspectives pratiques et complémentaires : d'une part la pédagogie des langues vivantes a certainement à apprendre de ces variations irrégulières telles qu'en montrent exemplairement les textes médiévaux ; d'autre part l'étude de ces textes devrait se concentrer non tant sur l'édition sélective (qui est une traduction), ni tant sur le détail ponctuel de chaque forme, que sur la galaxie mouvante que ces points forment.

En fait de petit détail, rappelons enfin les deux versions anciennes, babel et balbel (le moderne babiole, cousin d'un bibelot sonore) qui, à mille logorrhées de distance, font écho au lapsus fondateur biblique.

François-Jérôme Beaussart

MASS MEDIA ET MOYEN AGE : *à propos du film : «Excalibur».*


e Moyen Age est à la mode dans les médias. Il n'y a d'ailleurs aucune arrière pensée péjorative dans cette constatation. Pourquoi des chercheurs se plaindraient-ils de voir une époque qui leur tient à cœur et qui constitue l'objet principal de leurs travaux promue par les grands moyens de diffusion culturelle et portée à la connaissance du grand public? N'est-ce pas d'ailleurs le résultat heureux des recherches de nombre d'entre eux qui ont su, sans se renier, et sans sombrer dans la facilité ou la démagogie, rendre accessible des ouvrages qui, il y a peu, étaient encore diffusés dans le cercle réduit des seuls universitaires ou spécialistes. Il est tout à fait satisfaisant pour l'esprit de constater que les «Best-Sellers» ne sont plus réservés aux conteurs et aux historiens de l'anecdotique ou du sensationnel et qu'on peut vivre de ses recherches sans borner celles-ci aux seules chambres à coucher royales.

Le cinéma, jusqu'à présent, était resté sensiblement en marge de cette vogue, tout au moins en ce qui concerne l'aspect «populaire» de sa production. En effet, des films comme *Blanche* de V. Borowczyk, *Perceval le Gallois* d'E. Rohmer ou *Lancelot du Lac* de Bresson ne sont pas malgré — ou à cause de — leurs remarquables qualités cinématographiques des œuvres ayant connu une très grande diffusion.

Il n'en va pas de même pour une récente production, *Excalibur* , de John Boorman, dont il nous paraît intéressant de dire quelques mots. Ce film, qui se réfère explicitement au Moyen Age en mettant en images les vieilles légendes arthuriennes de la tradition bretonne a connu lors de sa sortie un important succès. Salué par une grande partie de la critique comme un événement cinématographique majeur, il obtint même une récompense au dernier Festival de Cannes. Il a fait l'objet d'une gigantesque promotion publicitaire durant plusieurs semaines et a été programmé simultanément dans plusieurs dizaines de salles de la région parisienne ainsi qu'en province. Constatation qui n'est pas sans importance dans la mesure où il signifie que plusieurs centaines de milliers de spectateurs ont, **de ce fait même**, eu accès à une œuvre importante — transposée au cinéma, certes — de la littérature médiévale.

Evènement intéressant puisque pour l'immense majorité des spectateurs — par définition non spécialistes — la vision du Moyen Age véhiculée par ce film sera leur seule source d'information.

Il va de soi que nous n'aurons pas la pédanterie de reprocher à ce film de n'être pas un document sur l'époque médiévale et à son auteur d'ignorer superbement la réalité de celle-ci. Tel n'a jamais été son propos, nous le savons bien ; sa volonté étant, semble-t-il, de situer son histoire dans une sorte de passé mythique, intemporel, ce qui est assez satisfaisant en fin de compte. Le cycle arthurien étant ainsi renvoyé au plus profond des origines de la civilisation celtique, par conséquent de la nôtre pour l'auteur. Nous considérerons toutefois que cela n'autorisait pas pour autant à faire n'importe quoi. C'est néanmoins le cas, il faut bien le dire. Comment en effet, garder son sérieux devant certaines scènes absurdes, dignes d'un mauvais Cecil B. de Mille illustrant l'Egypte pharaonique? Scènes qui n'ont même pas l'excuse d'être signifiantes dans l'économie interne du récit. La reconstitution de danses médiévales est particulièrement inénarrable qui présente d'énormes chevaliers faisant passer par-dessus leurs larges épaules de frêles damoiselles au cours d'une sorte de « be-bop » endiablé.

Evoquons aussi pour mémoire la ridicule prestation chorégraphique la pauvre Igerne, contrainte d'éxécuter une danse provocante et lascive sous le regard lubrique de chevaliers avinés. Numéro de music-hall que n'auraient pas désavoué les Salomé des studios de la Metro Goldwin ! Que dire de ces guerriers bardés de fer qui ne quittent

jamais leurs armures — armures très peu médiévales d'ailleurs — ni pour manger, ni pour dormir, ni même pour faire l'amour! L'auteur veut ainsi probablement suggérer la violence qui, selon lui, dominent les rapports humains à l'époque. Il n'en reste pas moins que ses procédés sont primaires et n'ont rien à envier à ces gros symboles à l'emporte pièce qu'affectionne une certaine «psychologie» américaine lorsqu'elle sévit au cinéma. Il serait facile de multiplier les exemples. On baigne à chaque plan dans l'«Hénaurme»!

Tout ceci serait évidemment risible et ne mériterait pas qu'on s'y attache s'il s'agissait d'un film d'aventure pseudo-historique de «série B», sans prétentions, comme en ont produit Hollywood et Cinecitta dans les années 50. Or, il n'en est rien. Tout un discours critique, induit d'ailleurs par les propos de l'auteur lui-même, tend à présenter cette œuvre comme une très sérieuse adaptation de la «Morte Arthur» de Thomas Mallory, auteur anglais du XVe siècle. Affirmations pour le moins téméraires qui nous autorisent à porter sur le film un jugement tout autre que s'il s'agissait d'un simple divertissement. Pour le metteur en scène, J. Boorman, il ne s'agit rien moins que de transmettre un message important sur la fondamentalité des mythes celtiques en tant que fondement de notre imaginaire occidental. Pour un peu celui-ci se réclamerait de Marcel Mauss ou de Georges Dumézil. Or, de quoi s'agit-il en réalité?

Le nécessaire retour à ces mythes appelés par Boorman est, il faut bien le dire, d'une inquiétante évidence si, dans son esprit, ils ressemblent à ce qu'il nous en donne à voir. Disons-le tout net, l'idéologie qui paraît sous-tendre cette vision de la chevalerie, *belle époque qui ne sera jamais oubliée* (Boorman dixit), est — malgré les dénégations de l'auteur — une idéologie fascisante. Nous pensons d'ailleurs qu'il ne peut en être autrement dès lors qu'on considère volontairement cette chevalerie pour elle-même et hors du contexte historique qui l'explique. Cette procédure est trop marquée. Nous prendrons pour exemple cette série de plans époustouflants d'une troupe de chevaliers hérissés d'acier faisant reverdir la nature sous les sabots de leurs chevaux, le tout accompagné — comme par hasard — de la tonitruante musique de Carl Orff. Séquence lisible uniquement à partir d'une connaissance du thème médiéval de la chevauchée du «chevalier du Printemps» mais qui, hors contexte, ne fonctionne plus

qu'en faisant appel à une fascination ambigüe de la violence en tant que phénomène esthétique. Propos qui renvoie forcément du côté de réseaux discursifs dont on sait parfaitement qu'ils ont servi à justifier l'hystérie guerrière de certains ordres de « chevalerie » modernes.

Cette violence devient très vite, d'ailleurs, le thème unique du film. On s'étripe, on se découpe en rondelles, on se transperce à longueur de temps. Pourquoi cette violence extrême passe-t-elle sans problème dans les textes, par exemple dans la *Chanson de Roland* où l'on nous parle de chevaliers tranchés en deux avec leur cheval, alors qu'elle paraît ridicule dans *Excalibur* ? C'est qu'on se trouve en fait au sein d'un discours totalement incohérent, dans la plus pure tradition de la super-production hollywoodienne qui privilégie uniquement le spectaculaire aux dépends de la production d'un sens. Il faut « accrocher » le plus de monde possible. La *Morte Arthur* se voit réduite à une succession de combats et de scènes violentes. La « psychologie » des personnages est, du coup, complètement sacrifiée et réduite à sa plus simple expression. Certes il n'y en avait guère dans l'épopée médiévale. Pourtant est-ce une raison pour faire du roi Arthur un jeune benêt dépassé par les évènements qui se transforme peu à peu, grâce à Excalibur, en superman play-boy trônant sur un siège à faire frémir Viollet-le-Duc lui-même en compagnie de ses chevaliers de la Table Ronde ripaillant dans une débauche de nourriture — l'idée est plaisante à l'époque — tel un PDG parmi son conseil d'administration. Il ne reste plus à Guenièvre qu'à distribuer les jetons de présence tout en lorgnant Lancelot ! Tout ceci n'est vraiment pas sérieux. Merlin est dépeint comme un gaffeur — figure symbolique du metteur en scène lui-même, paraît-il — emberlificoté dans ses formules magiques et accumulant bêtise sur bêtise. Personnage shakespearien d'après certains critiques. On se demande bien pourquoi. Au demeurant, personnage arbitrairement comique dont rien ne peut justifier le caractère et dont la place aurait plutôt été dans le film *Sacré Graal* qui lui, du moins, ne se prenait pas au sérieux. Précisons que le film ne saurait s'achever sans que nous ayons eu droit à quelques plans de Stonehedge sur fond de coucher de soleil — celtitude oblige ! — ainsi bien sûr qu'à la musique de *Parsifal*, dont on sait qu'elle est la seule à pouvoir accompagner l'évocation des mythes germano-celtiques.

Finalement ce film n'est qu'une accumulations de poncifs et de

stéréotypes faciles malgré le discours prétentieux qui l'accompagne. Il donne de l'univers médiéval une vision tout à fait inexacte et contestable et n'apporte strictement rien à la connaissance de celui-ci. C'est l'exemple type de l'œuvre prétexte qui réduit, en prétendant le faire connaître un texte littéraire important, car appartenant effectivement au fonds culturel de notre civilisation, à une banale succession d'aventures violentes pouvant se passer n'importe quand et n'importe où.

Il est triste de penser que les nombreux spectateurs qui le verront sortiront en pensant que le Moyen Age *c'était ça*.

Orlando de Rudder

La Version X de
LA VIE DE SAINTE MARIE L'EGYPTIENNE
Mise en prose et catéchèse.

Un texte attribué à un patriarche de Jérusalem, du VIIe ou du VIIIe siècle, nommé Sophronios serait à l'origine de tous les récits connus de la vie de Marie l'Egyptienne. Cette vie, cette légende eut un grand succès, inspirant, de Jacques de Varraze à Rutebeuf, maint poète, jusqu'à, de nos jours, André Pieyre de Mandiargues.

Sainte Marie, dont l'histoire était susceptible de toucher les âmes, fut l'objet d'un culte important. Elle eut son église à Paris, dans la rue de la Jussienne, nom dans lequel on reconnaîtra aisément une corruption du mot *égyptienne* .

Des versions de sa vie circulèrent dans l'Europe entière, autant qu'en Orient. On en connaît des versions néerlandaises, norroises, portugaises, italiennes, d'autres en vieil anglais et en allemand moyen. Sans oublier les textes arméniens, éthiopiens, géorgiens, slaves, syriaques, turcs, relatant son histoire... Une traduction de la version dont nous allons traiter eut même l'heur d'être le premier poème castillan composé en vers enneasyllabiques (**Vida de Santa Maria Egipcaccia**, dont il n'existe qu'un manuscrit, à la bibliothèque de l'Escurial). Cette traduction en vers d'un texte en prose, suppose en plus des problèmes propres au passage d'une langue dans une autre, certaine « réécriture ». C'est d'un phénomène analogue, quoique moins

complexe, dont nous allons traiter.

Car, les versions françaises, elles-mêmes, sont fort nombreuses et diffèrent les unes par rapport aux autres, de façon sensible. Certains éléments du récit furent jugés moins pertinents que d'autres par certains scribes. La forme choisie, elle même, pose la question du « statut » du texte ; la prose, de toute évidence, ne peut dire tout à fait la même chose que le vers ; dire autrement, comme dire à nouveau, modifie la teneur du récit. Ainsi, la version X n'a-t-elle pas tout à fait la même fonction que d'autres rédactions, telles les versions T ou W.

Un grand nombre de manuscrits des versions X et T de la **Vie de Sainte Marie l'Egyptienne** sont à notre disposition. Dans le groupe X, certaines versions sont attribuées à Jean Belet et cotoient des traductions de la **Légende Dorée** tandis que d'autres proviennent de légendiers divers. D'autres, enfin, font précéder le récit qui nous intéresse ici d'une vie de Sainte Marie Madeleine, ce qui fournit un bel ensemble de vies de pécheresses, toutes deux nommées Marie, et ayant des rapports évidents l'une avec l'autre, tout en étant toutes deux placées sous le signe de la Vierge.

Les manuscrits de la version T, s'ils présentent une certaine unité, varient sur des points de détail. Toutefois, Peter Dembowski nous précise, dans son étude, que les parties « théologiquement » importantes sont uniformes (1).

Ces manuscrits sont tous des XIIIe et XIVe siècles. L'éditeur en a choisi deux : le récit tiré du manuscrit 17275 de l'Aditionnal de la bibliothèque du British Museum, qui date du milieu du XIVe siècle pour X ; et le manuscrit 23112 de la bibliothèque Nationale a fourni la base de l'édition de la version T (XIIIe siècle).

Cette dernière est foisonnante. Le texte versifié est rempli de descriptions et débute par un long prologue moralisant dans lequel, semble-t-il, le vers suit son cours, dirigé par un certain plaisir de l'écriture. La version X va droit au but et nous présente Marie tout de suite. On n'invente pas, *ex nihilo*, la vie d'une sainte. Tout au plus peut-on présenter de façon différente certains épisodes, certains détails. Le merveilleux chrétien s'exprime, dans la version T par la lyrique courtoise. X l'affirme par un plus grand nombre de références

(1) *La Vie de Sainte Marie l'Egyptienne.* Ed. Dembowski, Droz, Genève 1977.

symboliques qui, si elles sont présentes dans T, ne semblent pas y avoir la même importance. Le récit de la vie de Marie est interrompu dans les deux textes par une description des moines du « *moustier Saint Jean* » auquel une abbaye est jointe. C'est à cet endroit que Marie communie, après sa conversion, et cette description peut nous rappeler que, dans certaines versions, Marie, sa vie et son histoire, sont tout à fait secondaires, puisque le texte raconte principalement la vie de Zozyme dont la rencontre avec Marie n'est qu'un épisode.

Marie, donc, est Egyptienne. Très tôt, elle montre de mauvais penchants. Sa mère la sermonne, ce qu'elle n'apprécie guère. Elle s'enfuit de chez elle et va à Alexandrie où elle se prostitue, à la fois pour gagner sa vie, et pour le plaisir. Les deux versions, X et T nous la décrivent comme aussi belle, ou plus belle, qu'une comtesse ou une reine (T), qu'une fille de roi ou d'empereur (X). Des jeunes gens qui attendent leur tour pour bénéficier de ses faveurs monnayées se battent et s'entretuent, ce qui fait rire Marie. Un jour, un bateau de pélerins arrive. Marie s'enquiert de sa destination et finit par embarquer, payant son passage avec son corps. Elle se livre à la débauche toute la nuit, passant d'un pélerin à l'autre, et le Diable envoie une tempête pour la précipiter dans l'enfer. Mais Dieu réserve un autre sort à celle-ci.

A Jérusalem, Marie veut se joindre à une procession mais ne peut entrer dans l'église : des chevaliers, brandissant des épées l'en empêchent. Cette vision détermine le repentir de Marie, qui prie et peut enfin entrer. Elle va alors vers une statue de la Vierge qui lui enjoint de passer le Jourdain après être allée au moustier Saint Jean. Elle va ensuite dans le désert, mener une vie sauvage de repentir. Elle y rencontre Zozyme, elle lui raconte sa vie. Zozyme revient voir Marie, un an après, la fait communier, s'en retourne, revient encore, la trouve morte, tente de l'enterrer, mais ne peut, car la terre est trop dure. Un lion, doux comme un agneau vient à son aide et creuse la sépulture de Marie. Zozyme s'en va au monastère et raconte l'histoire de Marie aux autres moines.

Ce résumé succint ne saurait donner, évidemment, une quelconque idée de la richesse des deux textes que nous comparons. Enfin, telle est, à grand traits, l'« histoire ». Nous n'oserions ici composer une nouvelle version de ce récit : tout au plus rapportons-nous les éléments factuels de la vie de Marie.

On peut tout de même se rendre compte de l'importance des lieux qui s'opposent : la ville, la forêt ou le désert, l'Egypte, Alexandrie, Jerusalem, la mer, le fleuve, le monastère, sont autant d'étapes d'un itinéraire.

Marie est décrite, dans la version X, chez elle, puis en Alexandrie, ensuite dans le désert. La version T la décrit de même en ces trois lieux. L'ordonnance des épisodes, leur progression, la succession des séquences narratives sont, à peu de chose près, identiques dans les deux récits. La plus grande différence réside dans l'importance des descriptions, lesquelles sont plus détaillées, plus «poétiques» dans T. Ce qui sépare les deux versions, en dehors de la forme — prose pour X, vers pour T — est ailleurs.

Deux réthoriques s'opposent lorsqu'on compare la version T à la version X de la vie de sainte Marie l'Egyptienne. Cette opposition, disions-nous, se manifeste dès l'incipit : celui de la version X nous fait tout de suite connaître le sujet de la narration en opposant la Dame et la pécheresse :

«Ci commence la vie ma Dame sainte Marie l'egyptienne qui fu pecheresse».

L'histoire est en quelque sorte racontée : les mots *dame, sainte, pécheresse* expliquent déjà ce dont il s'agit. Ce n'est point le cas de l'incipit de la version T. Cette rubrique n'informe pas sur le contenu du texte et le sépare simplement de ce qui précède dans le codex :

«Chi commence le vie de Marie egyptienne».

Cette première opposition entre les deux versions nous semble indiquer une sorte de différence «statutaire» entre les deux narrations. La version X est moins une histoire racontée qu'une sorte de réflexion au sujet de Marie.

Le fait de réécrire en prose un texte versifié suppose un remaniement qui ne peut pas se manifester uniquement dans la forme, si l'on admet que l'écriture elle-même modèle son contenu. La différence formelle suppose elle-même une modification de statut : la prose «dit la vérité» et le texte de la version X nous semble plus favorable à son utilisation religieuse, voire monastique. Sa relative concision, sa façon de commenter la vie de Marie peut mieux permettre la lecture à mi-voix, la lecture méditative, la lecture lente et réfléchie,

contemplative si bien décrite par P. Leclercq dans son *Initiation aux auteurs monastiques du moyen âge* (2). Cette lecture, prônée par saint Benoît, bien que supposant une prononciation, un murmure du texte, était nécessairement plus intime, plus personnelle, que la lecture à haute et intelligible voix. Nous ne saurions évidemment assurer que la version X ne devait point être lue à haute voix, ni que la version T n'ait jamais été lue de façon solitaire à des fins méditatives. Cependant, la distinction que nous tentons d'établir peut illustrer la différence profonde entre les deux textes.

Les charmes «littéraires» de la version T nous font généralement négliger les autres versions. C'est souvent le cas lorsqu'on étudie des textes médiévaux : nous observons attentivement la «bonne» version, choisie par l'éditeur, et regardons plus distraitement les versions annexes. Mais dans le cas d'une mise en prose, il semble qu'il faille s'interroger sur la «fonction» même du texte. Nous allons ici tenter de définir ces différentes fonctions. Toutefois, dans un domaine aussi peu sûr, nous ne pouvons qu'émettre des suppositions et employer précautionneusement une démarche hypothético-déductive sans réellement pouvoir confronter nos conclusions aux faits.

Nous dirons, pour la commodité de la chose, que la version T nous raconte une histoire pour elle-même, utilisant les ressources de la poétique, jouant de tous les effets de l'art en posant une réthorique du déplacement : un effet esthétique certain est obtenu par la première description de Marie, prostituée dépeinte au moyen de la terminologie courtoise qui sert généralement à décrire une Dame. Cette description courtoise fait sens et nous permet de voir Marie l'Egyptienne dans le temps : quelque chose de cette prostituée est déjà différent de ce qu'est une prostituée.

Au rebours, le version X ne s'occupe pas autant de disposition, de l'art du récit. Sa réthorique est celle de l'adéquation de ce qui est, en tant que cela doit être. X «christianise» la vie de Marie, l'instaure en tant qu'enseignement : ses péchés n'y sont pas des épisodes d'une aventure, des «accidents de parcours» ou encore des curiosités esthétiques. Les péchés en question ne sont d'ailleurs pas décrits, mais simplement nommés, répertoriés en une sorte de liste comme autant

(2) Editions du Cerf, 1957.

d'éléments nécessaires à la sainteté future de Marie dont l'expression procèdera en une série de dénégation des fautes de la pécheresse, élément par élément : à la coquetterie correspondra la nudité ; à la gourmandise, la frugalité, comme le désert correspondra à la ville.

X, texte en prose, «dit la vérité». Ce texte insiste plus sur l'aspect circonstanciel des évènements et sur leur inscription dans un procès. Le paradigme péché-rédemption-sainteté s'organise dans le temps et devient à la fois le procès narratif et le procès logique de l'accession à la sainteté. Cette syntaxe de la rédemption trouve ses lieux dans une géographie précisée. Ce n'est peut-être pas une redondance périssologique qui fait dire à la version X que Marie est égyptienne parce que née en Egypte, mais une volonté de poser plus fortement son «égyptianité». L'Egypte, dont l'une des ville (Le Caire) est identifiée à la Babylone vétéro-testamentaire, est le lieu de la captivité, et nous savons la polysémie d'un mot comme captif, ou chétif dans la langue et l'imaginaire médiévaux. Etre captif, c'est aussi être prisonnier du péché.

Le chemin de Marie passera par la mer. Il nous suffira de dire qu'un rituel de purification s'inscrit peut-être là pour montrer que l'arrivée en Terre sainte conduit à la rédemption qui sera achevée par une autre purification dans l'onde du Jourdain, ce qui est dans l'ordre des choses.

La grammaire, elle-même aide à la christianisation plus forte de X par rapport à T. Un grand nombre d'adverbes et de coordonnants, une accumulation de précisions locatives et temporelles, l'emploi de datations en «chiffres» et non en mots, montrent que l'exposition, l'explication des faits se construit à l'aide d'une langue plus «administrative». Cette exposition de la vérité trouve sa justification textuelle et syntaxique par toute une série d'«effets de réel» obtenus par une ferveur grammaticale de l'explicitation : aucun fait n'existe sans cause et c'est bien parce qu'elle se signe que Marie peut franchir le fleuve d'une façon qui n'est pas sans évoquer les évangiles. Ces «effets de réel» apparaissent sous la forme de petites anecdotes qui, à priori, ne sont pas absolument nécessaires, mais qui permettent en fait de renforcer la narration en lui donnant un sens :

Les péchés de Marie, s'ils ne sont pas décrits aussi complaisamment que dans la version T s'inscrivent en une progression du plus véniel au plus grave. Marie commence par ne point écouter ses

parents ce qui, assurément n'est pas bien. Puis, elle les quitte. Ensuite, elle se prostitue. C'est déjà beaucoup, mais, le scripteur de X insiste, montrant, au passage, l'un des clichés de la fantasmatique masculine : non contente de se prostituer, Marie y prend plaisir. D'ailleurs, pour bien aggraver son cas, Marie ne néglige pas de bien manger et de bien boire, ce qui ne l'empêche pas de se prostituer tous les jours. L'accumulation de tous ces détails produits pour nous un certain effet humoristique qui n'était peut-être pas voulu par le scribe.

Jusqu'ici, les péchés de Marie, s'ils mettaient d'autres personnes en cause, puisque la prostituée fait pécher son usager, étaient quand même «internes» et concernaient plus la personne de Marie que les autres. Puis, Marie devient responsable de la mort de ceux qui s'entretuent pour elle. Même, elle rit de ces morts. En fait, elle contamine le pays dans lequel elle exerce sa coupable industrie.

A ce moment, elle décide de s'embarquer avec les pélerins. Elle dit à ces derniers qu'elle n'a pas de Parents. Ce reniement ajoute une faute à la liste des péchés de l'égyptienne. Elle se moque alors des pélerins (X) avant de faire pécher ceux qui étaient sur la voie du salut.

Un énoncé étonnant prend alors place :

> *«Mais le deable l'avoit si sorprise que elle fu toute nuit en sa chemise et gisoit toute seule en un lit pour faire son délit en habandon».*

Marie, durant la tempête, se masturbe ! Enfin, pour clore cette liste de péchés, Marie se mêle à une procession, mais pas *«par bonne entencion»*.

Il semble que Marie doive gravir tous les échelons peccatifs, les uns après les autres, puisqu'il est nécessaire qu'elle se conduise comme une espèce de «fonctionnaire du péché» qui doit, pour finir sainte, accumuler des étapes.

Ayant beaucoup péché, il lui sera beaucoup pardonné. Sans doute, l'accumulation, la consécution de noirceurs permettent-elles de montrer au lecteur que, quelle que soit la gravité des fautes commise, la rédemption peut avoir lieu. Il y a dans l'accumulation des fautes de Marie, comme un rituel, une liturgie qui aura pour parallèle le repentir et la mortification, lesquels suivront aussi un itinéraire progressif : être en Egypte, passer la mer, aller en Terre sainte , puis au Jourdain. A ce déplacement géographique répondront les différents outrages de la vie

sauvage dans le désert : les vêtements de la sainte se déchirent, d'abord, puis son corps sera abimé par le soleil avant d'être blessé par les ronces. Ces trois étapes de la mortification s'inscrivent sur le corps même de Marie, sur le moyen même du péché : d'abord par le dépouillement de l'enveloppe du corps, le vêtement, signe social dont l'absence souligne la solitude du désert, puis par le noircissement de la peau, première atteinte au corps lui-même, puis par pénétration de ce corps au moyen des épines qui le meurtrissent. La blessure, c'est-à-dire la rupture du tissu épithélial par les épines est aussi un rite de purification : le sang qui doit s'en écouler instaure une certaine symbolique, dont le sang d'une femme, fortement lié à l'impureté dans les textes religieux (cf Marc ; V ; 25 : la guérison de l'hémoroïse est l'un des miracles les plus «forts» du Christ justement à cause de l'impureté liée au sang dans la tradition hébraïque) est l'un des signes majeurs.

X canonise l'histoire de Marie. N'oublions pas que le XIIIe siècle fut une époque de polémiques religieuses. L'importance de l'image de la Vierge, outre le souci de promouvoir le culte marial nous montre le vieux thème de la contemplation d'une image sainte assurant la rédemption. Un grand nombre de textes de ce siècle relatent des miracles faits au moyen de la contemplation de l'image de la Vierge ou dans lesquels sa représentation apparaît : c'est l'époque de Gautier de Coinci, c'est le moment où le culte marial, malgré l'opposition, durant le siècle précédent, de Bernard de Clairvaux, prend une grande importance.

La profession de foi de Marie, qui est un mélange de citations, de paraphrases et d'applications du Credo illustre l'aspect catéchétique et la fonction doctrinale de la version X. Il s'agit pour elle de préciser le sens de l'histoire racontée. Les moyens pour ce faire, nous l'avons vu, sont divers et, nous pouvons leur ajouter une liste de signes usuels de la chrétienté : les épines, la vie sauvage près du Jourdain, la nourriture frugale, qui évoque saint Jean-Baptiste, mais aussi le lion, le lion marcien, élément de cet ensemble qui place Marie dans une thématique du «retour au sources» du christianisme. Zozyme lui-même, issu du «moustier Saint-Jehan» peut évoquer un sage essénien, image baptiste s'il en fut.

La version X peut nous apparaître comme un métatexte explicitant plus précisément le sens profond du récit. On peut y voir, au point de vue littéraire, car rien ne peut l'affirmer historiquement, une étape

entre T et les versions de type W. En effet, si nous simplifions pour mieux illustrer notre propos, ce qui importe dans T, c'est le récit que X place dans un plan légèrement second, tandis que W ne fait que résumer l'histoire pour en mieux donner la signification religieuse, morale et métaphysique. W suppose, par ailleurs, que l'histoire soit déjà connue.

La mise en prose peut être considérée comme un remaniement, non seulement de la forme, mais aussi du sens d'un récit. Le rejet d'une formulation littéraire et poétique pour une langue précise permet d'affirmer cette fonction. La comparaison des styles montre la même différence qu'il peut y avoir entre des textes comme les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coici et ceux de *saint Louis* par Guillaume de Saint-Pathus : dans les premiers, une réthorique, une poétique, une esthétique construisent le texte, dans les second, il s'agit quasiment des minutes du procès de canonisation et nous avons affaire à un langage juridique. Sans marquer une opposition aussi nette, par rapport à la version T, la version X se soucie moins du style, mais tend plutôt à peser ses mots, à coordonner ses phrases dans une logique syntaxique qui est celle de l'enseignement.

Léonard Legendre
et Jean-Michel Veillerot

L'ARCHITECTE, L'EQUERRE ET LA GEOMETRIE INSTRUMENTALE AU MOYEN AGE : *Analyse du plan de la Cathédrale de Reims.*

Après avoir dessiné le cadre historique, les auteurs définissent le rôle de l'architecte médiéval, et de là ses techniques. Quelques indications sur la notion médiévale de nombre, circonstanciées à la fois en théorie et en pratique par la méthode des proportions, permettent un examen des instruments de l'architecte, et tout spécialement de l'équerre. Les auteurs partent de leurs remarques sur les particularités de ces équerres pour tenter une reconstitution du plan de la cathédrale de Reims, cerné avec une meilleure précision que par les théories antérieures.

Il s'agit enfin de montrer comment ce plan peut contenir en lui-même les procédés pratiques du tracé.

Notre étude portera sur les tracés régulateurs dans la composition des plans de certains édifices religieux du «Moyen Age», et en particulier du XIIIe siècle.

Les études préliminaires sur les plans des cathédrales, effectuées sous la direction de Nicolas Soulier, nous avaient amenés à une

ébauche de classification de ces édifices en fonction de leurs caractères communs. Sans revenir sur le contenu de ce travail, il est cependant intéressant de signaler qu'une correspondance frappante pour l'ensemble et pour les détails de la composition entre plusieurs exemples nous a conduits à la recherche d'éventuels principes ou procédés de tracés géométriques régissant l'établissement des plans (coupes et élévations étant volontairement écartées).

Connaissant certains bâtisseurs grâce à des parchemins et à des inscriptions sur les cathédrales elles-mêmes, il faut cerner plus précisément le rôle des architectes dans la construction, leur manière de projeter et la façon dont leurs tracés ont été exécutés au sol grandeur nature. Plusieurs plans, même s'ils ne comportent ni échelle, ni cotes, même s'ils ne sont souvent que des reproductions d'édifices existants ou au contraire des améliorations de ceux-ci, prouvent l'existence de projets de la part des architectes. Les épures tracées au sol ou sur certains murs montrent que le tracé des plans ou celui des voûtes se faisaient sur place, sans aucun doute par des procédés géométriques qui ont dû être relativement simples.

Les documents des carnets de Villard de Honnecourt (1) proposent de tels plans et de tels procédés, mettant en évidence la notion de modèle. Certains plans «type», disputés entre Villard et Pierre de Corbie incitent à penser que certains édifices étaient considérés de la part des maîtres d'œuvre comme des exemples parfaits. L'historique de plusieurs cathédrales, même lorsqu'il y a un certain nombre de lacunes, nous prouve qu'il y a eu une continuité certaine dans la projetation et dans la mise en œuvre, continuité qui s'est faite à l'aide de documents, ou par transmission orale de certains principes.

Plusieurs documents établissent l'extrême mobilité des architectes comme des ouvriers à travers l'Europe, ainsi que la communication de certains documents. On peut affirmer que les idées ont été transmises d'un architecte a un autre, que certains principes communs ont été utilisés, copiés, adaptés ou améliorés à travers le temps et à travers l'espace.

L'existence des tracés nous a conduits à étudier plus précisément les instruments géométriques utilisés par les architectes parmi lesquels, nous semble-t-il, l'équerre a eu une place prépondérante.

(1) Lassus, *L'Album de Villard de Honnecourt*, Paris, 1858.

1. L'architecte médiéval

Les comptes rendus des chantiers du XIIIe parlent d'architectes, de divers corps de métiers, très spécialisés, et d'une multitude de manœuvres et de saisonniers, sans qualification, payés à la tâche. Le travail est très organisé, divisé et fortement hiérarchisé.

Un petit groupe de spécialistes, les architectes ingénieurs, se trouvait non seulement au sommet de l'échelle des salaires en vigueur dans l'industrie médiévale du bâtiment, mais encore avait la possibilité d'exiger et d'obtenir une série de privilèges, attachés à cette profession. (1)

1.1. Les divers titres de l'architecte médiéval :

Le terme «architecte» n'apparaissant pas au Moyen Age, il nous semble important de nous référer aux expressions qui désignaient ces chefs de chantier à l'époque. Elles nous renseignent en effet plus précisément sur le statut social particulier dont bénéficiaient les architectes et sur le rôle qui leur était attaché.

Il n'existait pas de terme unique pour qualifier ces «maîtres d'œuvre». De nombreuses inscriptions leurs confèrent des titres différents, attachés pourtant à une même profession.

On peut ainsi lire les épitaphes suivantes :

Ci gît Pierre de Montreuil, fleur parfaite des bonnes mœurs, en son vivant, ***docteur es pierres,*** *que le roi des Cieux le conduise aux hauteurs des pôles.* Epitaphe de Pierre de Montreuil, architecte de Saint Louis, à la Sainte Chapelle.

Ci gît ***Maître*** *Hue Libergier, qui commença cette église en l'an 1229 et trespassa l'an 1267,* pierre tombale de Hue Libergier, architecte de l'église St-Nicaise à Reims (détruite).

Ci gît Guillaume ***très élevé dans l'art des pierres,*** *qui acheva ce nouvel ouvrage.* Architecte de St-Etienne de Caen.

Ces épitaphes, en associant la plupart du temps l'architecte à son œuvre, nous indiquent que les architectes des cathédrales n'étaient pas des anonymes et bénéficiaient de surcroît d'une grande renommée à leur époque, s'ils sont tombés maintenant dans l'oubli. Parfois même,

(1) Gimpel, *Revolution industrielle au Moyen Age,* (p. 113)

leurs effigies sont restées gravées sur les édifices (labyrinthe de Reims, tombe de Libergier,) ou sur des manuscrits (carnets de Villard de Honnecourt). Ces portraits représentant souvent l'architecte au milieu de ses outils de travail nous seront très précieux pour la suite de l'étude.

L'architecte apparaît ainsi sous plusieurs titres au travers de divers monuments :

Machinator, machoun, ingeniator

Magister operis, Apparator

Maistre maçon, Magister cementarius, magister lathomus

Doctor lathomorum, doctor peyrier, docteur es pierres.

Expressions auxquelles nous nous réfèrerons souvent au fil de ce chapitre.

1.2. L'homme de chantier.

L'architecte médiéval est d'abord un homme de chantier. Certaines expressions l'associent au travail (manuel) de la pierre : *Magister cementarius* (maître maçon), *Magister lathomorum* (maître des tailleurs de pierres).

Nous avons la chance de pouvoir suivre le récit détaillé de la reconstruction de l'église de Cantorbery, à partir de 1174. Le moine Gervais nous renseigne sur les qualités qui avaient provoqué le choix de l'Architecte Guillaume de Sens, lors d'une sorte de concours :

Parmi d'autres vint un architecte de Sens, nommé Guillaume, un homme énergique et ouvrier ingénieux en pierre et en bois. En raison de son esprit et de sa renommée, on lui confia l'œuvre plutôt qu'aux autres. (1)

L'architecte devait être ainsi un spécialiste de la pierre, mais aussi du bois. En fait, il patronnait (Magister) tous les corps de métier et chaque opération devait lui être familière.

Gervais montre, par la suite, Guillaume de Sens mettre la main à l'ouvrage, au milieu des ouvriers, et être malencontreusement victime d'un accident du travail :

Comme il préparait les machines propres à établir les grandes voûtes, les poutres se rompirent sous ses pieds et il tomba sur le sol, de la hauteur de la voûte supérieure, c'est à dire 50 pieds, les pierres et

(1) Gimpel, *Bâtisseurs de cathédrales,* (p. 145).

les échafaudages l'accompagnant dans sa chute.

Blessé, il continuera à diriger les travaux de son lit, en choisissant un jeune moine «ingénieux et intelligent» pour transmettre ses ordres sur le chantier. Le malheureux Guillaume de Sens marque ici, pourrait-on dire, une étape dans la division du travail, de plus en plus poussée dans l'industrie du bâtiment, dès la fin du XIIe siècle. En effet, les architectes assisteront de moins en moins au déroulement des travaux et se feront souvent représenter par des intermédiaires sur le chantier : les parliers.

1.3. Architecte et/ou ingénieur

L'architecte est ensuite un Technicien des arts mécaniques intéressé à la recherche de nouveaux procédés :

Machinator, mécanicien, inventeur ou fabricant d'une machine ; architecte ingénieur, au figuré machinateur.

Machoun, ingeniator

Tel Guillaume de Ses, par exemple : *Il construisit d'ingénieuses machines pour charger et décharger les navires, et pour lever les pierres et le mortier.*

De même Villard de Honnecourt .

1.4. Le concepteur.

Le titre *Magister* signifie aussi maître de l'œuvre, maître d'une œuvre précise, c'est à dire concepteur , et c'est cette fonction qui primera dès la fin du XIIe siècle.

L'architecte établit les plans de l'édifice, les propose et il reste pour surveiller la réalisation ; étant payé à l'année ou pensionné. Par contre, pour les petits chantiers, son rôle se limite à la projetation, et il s'en va les plans admis, car conscient de sa valeur, il demande des salaires très élevés. Dans cette situation, on pourrait dire qu'il s'en tient au «permis de construire».

Ainsi, dès le XIIIe siècle l'architecte perd en partie sa vocation manuelle pour s'intellectualiser.

L'architecte concevait la forme de l'édifice, sans en manipuler la matière. St Thomas, cité dans Panofsky *Archi. goth.*, p. 89.

A ce sujet, on peut noter l'indignation d'un Nicolas de Biard, contemporain de Villard :

Dans ces grands édifices il a accoutumé d'y avoir un maître

*principal qui les ordonne seulement par la parole, mais n'y met que rarement ou n'y met jamais la main, et cependant il reçoit des salaires plus considérables que les autres. Les maîtres des maçons, ayant en main la **baguette et les gants**, disent aux autres : «**Par ci me le taille**» et ils ne travaillent pas et cependant ils reçoivent plus grande récompense.*

1.5. «Celui qui montre»

L'expression *Par ci me le taille* (allusion à Villard de Honnecourt) recouvre une notion de manière de procéder, tout comme le mot «*Magister*» recouvre la notion de maître, au sens de celui qui sait, qui montre, qui enseigne.

Elle implique la transmission d'un savoir pratique, transmission tant orale et gestuelle (Artisan-apprenti), que transcrite (les schémas et procédés dessinés dans les Carnets de Villard de Honnecourt).

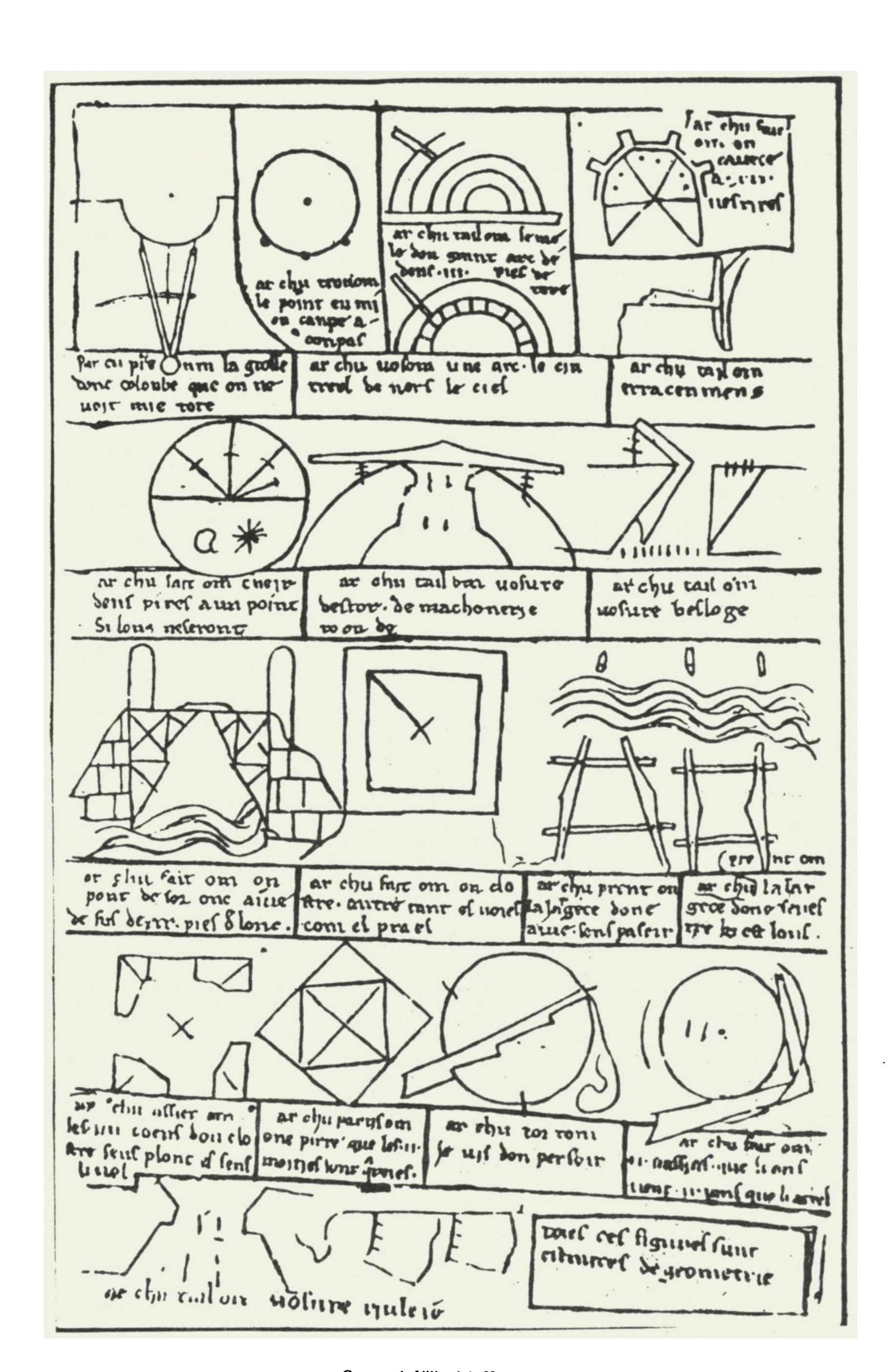
Cette même notion d'enseignement est contenue dans les expressions *doctor lathomorum* , *doctor es peyre* , qui confèrent à l'architecte un titre honorifique universitaire, tout en l'associant à la manipulation même de la matière. Nous reviendrons sur la relation architecte-universitaire scolastique.

Nicolas de Biard, semble reprocher à l'architecte, homme sorti du rang, d'outrepasser son rôle de maître maçon pour s'intéresser à toutes les préoccupations intellectuelles de son temps.

En citant Panofsky (*Architecture Gothique et Pensée Scolastique)* p. 86 :

Cet architecte professionnel sort du rang et surveille en personne le travail. Ce faisant il devient un homme qui a l'expérience du monde, qui a beaucoup voyagé, souvent beaucoup lu, et qui jouit d'un prestige social sans égal dans le passé et sans équivalent dans l'avenir. Librement choisi, propter sagacitatem ingenii, il apparaît sur le chantier portant des gants et une règle.

Il nous semble important de replacer maintenant l'architecte des XIIe et XIIIe siècles dans le courant scolastique, qui à partir de l'héritage antique et sous l'influence renouvelée d'Aristote, recrée une nouvelle manière de voir les choses (res) et par là même une nouvelle façon de penser (verba).



Carnets de Villard de Honnecourt.

1.6. La tradition antique.

La tradition antique a en effet été transmise tout au long du Haut Moyen Age, par la transcription méticuleuse des textes grecs et latins que l'on pouvait trouver. Les nouvelles écoles laïques urbaines ont profité de ce travail de «Bénédictin» et on pouvait ainsi se procurer dans les bibliothèques des extraits de Platon, Aristote, Archimède, Varron, Virgile, Ciceron ou Vitruve. On note aussi la traduction des *Eléments* d'Euclide (de l'arabe) par Adélard de Bath au XIIe, et l'étude des connaissances arabes par Leonard Fibonacci de Pise dans *Liber Abacci* (étude des nombres).

Contrairement à la Renaissance, le Moyen Age envisage cette culture comme un moyen, un outil et non comme un but en soi. En effet, le «respect» pour les Anciens ne se traduit pas par la simple imitation d'un archétype, modèle considéré comme œuvre parfaite, mais par l'utilisation, l'adaptation ou l'amélioration, transgression d'un modèle non plus «parfait» mais «pour faire», pour reprendre les termes de Nicolas Soulier.

Les siècles classiques, prônant au contraire la loi d'imitation, tentative de se rapprocher de la «Beauté» parfaite atteinte par l'Antiquité grecque et latine, soumettra la création à une série de règles et de carcans **à respecter.**

Fort de l'héritage antique, un Bernard de Chartres, encore tout jeune écolâtre en 1117, pouvait s'écrier :

Nous sommes des Nains juchés sur des épaules de géants. Nous voyons ainsi davantage et plus loin qu'eux ; non pas parce que notre vue est plus aiguë ou notre taille plus haute, mais parce qu'ils nous portent en l'air et nous élèvent de toute leur hauteur gigantesque.

Vitruve, dans son *Traité d'Architecture* donne la définition de l'architecte idéal :

Qu'ils soient instruits, capables de manier le crayon, compétents en géométrie et en histoire, intéressés par les théories philosophiques, la musique et quelque peu la médecine, qu'ils aient aussi des connaissances juridiques et quelques notions d'Astronomie et d'Astrologie . (1)

L'architecte médiéval possède cette même aspiration à une

(1) Vitruve, *Traité d'Architecture*, T, 1.

culture encyclopédique ; il est le témoignage vivant du rapprochement des «Arts Mécaniques» et des «Arts Libéraux». Ainsi l'architecte des cathédrales et l'intellectuel scolastique sont en relation car produits d'un même phénomène : l'essor urbain, qui s'accompagne de la création des grandes cathédrales et des universités, créant une nouvelle culture :

La transformation des méthodes scolaires et intellectuelles est la technique d'un métier nouveau, d'une nouvelle corporation, l'universitas des maîtres et des étudiants. Elle devient l'affaire de professionnels qui pour leur travail vont demander salaire. Elle consomme de plus en plus de livres devenus instrument de travail, entre les mains d'une nouvelle catégorie sociale ; celle des travailleurs intellectuels. (1)

L'architecte du XIIIe issu des Arts Mécaniques de par sa formation sur le chantier, tend à se rapprocher des méthodes de l'enseignement scolastique. (voir la discutatio entre Villard de Honnecourt et Pierre de Corbie). Il participe aussi des Arts Libéraux, «pratiquant» surtout l'Art de la Géométrie, géométrie qui au Moyen Age est réappréhendée à travers une instrumentation pratique.

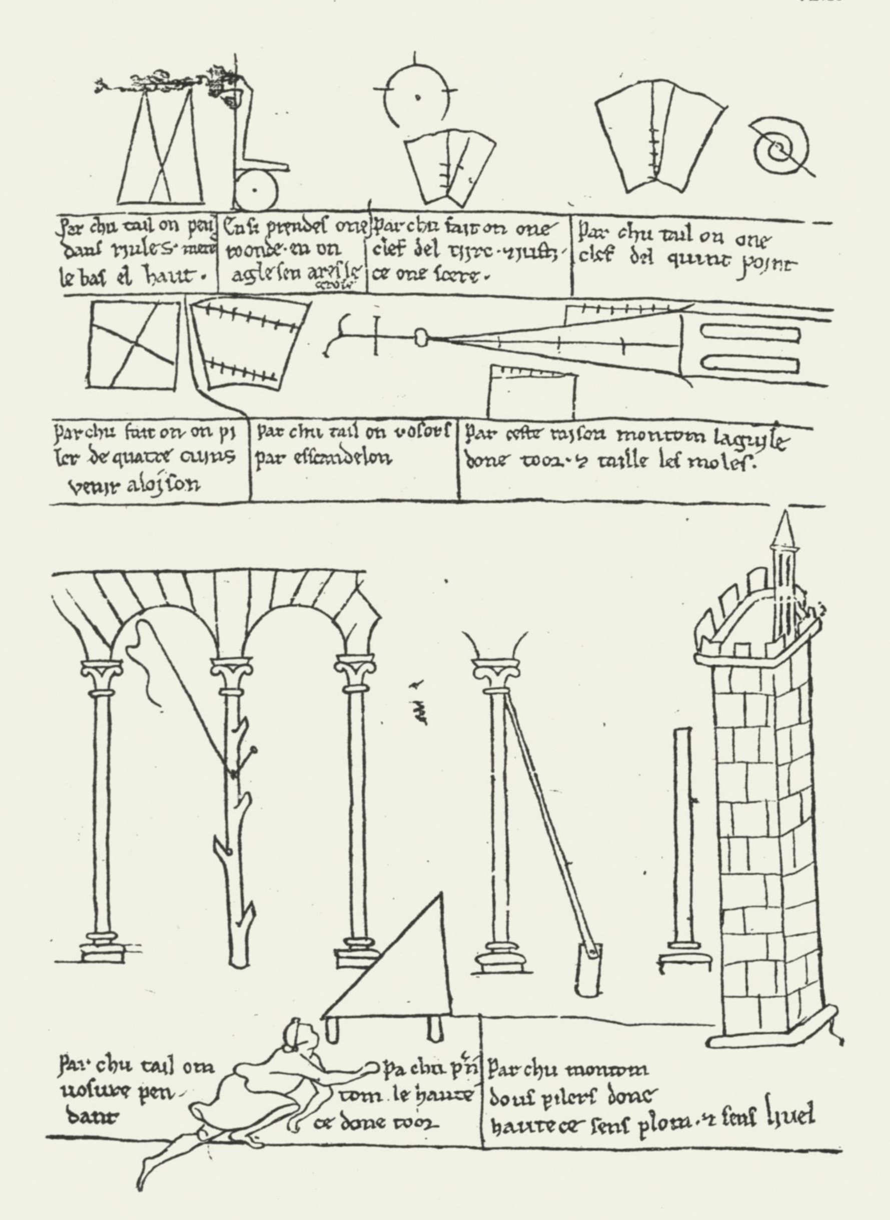
2. La géométrie instrumentale

Un texte de Bernard Palissy, tiré de son *Dessein du jardin délectable* évoque d'une manière attrayante les divers outils «par lesquels on conduit la Géométrie et l'Architecture» et nous renseigne ainsi sur leurs qualités et usages respectifs :

Nous avons le Compas
La Reigle
L'Escarre
Le Plomb
Le niveau
La sauterelle
Et l'Astrolabe

Voilà les outils, par lesquels on conduit la Géométrie et

(1) J. Le Goff, *La civilisation de l'occident médiéval,* Arthaud, 1963.


Par chu tail on peus dans ryules mere le bas el haut.
Ensi prendes one roonde en on agle sen arseste
Par chu fait on one clef del tirc. ensuite ce one scere.
Par chu tail on one clef del quint point
Par chu fait on on piler de quatre cuins venir a lojson
Par chu tail on vosors par esscandelon
Par ceste raison montom laguyle done toor. & taille les moles.
Par chu tail on uosure pendant
Pa chu p'n tom le haute ce done toor
Par chu montom dous pilers donc hautece sens plom & sens liuel

l'Architecture. Puisque nous sommes sur le propos de la Géométrie, il advint, la semaine passée, qu'estant en mon repos sur l'heure de minuict, il m'estoit avis que mes outils de Géométrie s'estoient eslevez l'un contre l'autre et qu'ils se debatoyent à qui appartenoit l'honneur d'aller le premier. Et estant en ce débat, ***le Compas*** *disoit : «Il m'appartient l'honneur car* ***c'est moy qui conduis et mesure toutes choses*** *; aussi quand on veut réprouver un homme de sa despense superflue, on l'admoneste de vivre par compas.»* ***La Reigle*** *disoit* ***au compas*** *: «Tu ne sais pas ce que tu dis ;* ***tu ne saurois rien faire qu'un rond seulement qui est le trou du cul ; mais moy je conduis toutes choses directement, et du long et de travers ; et en quelque sorte que ce soit je fais mon cher droit devant moi.*** *Ainsi quand un homme est mal vivant, on dit qu'il vit* ***desreiglement,*** *qui est autant à dire que, sans moi il ne peut vivre droitement. Voilà pourquoy l'honneur m'appartient d'aller devant.» Lors* ***l'Escarre dit*** *:«C'est à moy à qui l'honneur appartient, car,* ***pour un besoin, on trouvera deux reigles en moy*** *; aussi c'est moi qui conduis les pierres angulaires et principales du coin, sans lesquelles nul bâtiment ne pourroit tenir.»*

Trois des instruments de géométrie de Palissy nous intéressent particulièrement : ceux dont l'architecte se sert pour tracer les plans, dans la chambre aux traits. Ce sont «La Reigle, le Compas et l'Esquarre.» Le Plomb, le Niveau, la Sauterelle sont des instruments géométriques du chantier. On peut dès maintenant remarquer que la corde peut facilement se substituer aux trois instruments de dessin sur le chantier. En étudiant plus précisément la géométrie médiévale nous verrons qu'elle est essentiellement instrumentale.

2.1. Les instruments.

La Règle sert à tracer droit ; à tirer une droite entre deux points. Elle n'est pas graduée car ce n'est pas un instrument de mesure : la géométrie du Moyen Age ne passe pas par la mesure directe des choses, pour mesurer elle passe par la comparaison : n fois le segment A = p fois le segment B ; ou par la proportion : A est à B ce que B est à C.

Le compas «fait les ronds» et par là même il «conduit et mesure les choses». Il permet en effet de matérialiser les segments que l'on veut reporter ou multiplier, sans pour autant passer par la mesure



La vie des deux offas. Manuscrit vers 1250
Construction de l'Eglise Saint Alban
Londres. British Museum.

abstraite des nombres.

On peut remarquer qu'une certaine position de l'axe de rotation de ses branches peut en faire un instrument particulier : un compas de proportion, permettant, à partir d'un segment donné, d'avoir directement les 2 segments qui lui sont associés par une certaine proportion. Nous reviendrons sur l'hypothèse de son existence au Moyen Age.

La chanson des tailleurs de pierre, relevée par Moessel dans : *Die Proportion in Antike und Mittelalter,* 1926, met en garde contre la règle et ne mentionne pas le compas :

L'équerre a un art suffisant quand on l'emploie bien, la règle a un art divers.

C'est donc à l'équerre que reviendrait «l'honneur», car c'est elle qui donne la solution des problèmes à condition, évidemment, de savoir l'utiliser, et en premier lieu de savoir la construire. La chanson des tailleurs de pierre livre d'ailleurs une charade mystérieuse, permettant aux initiés de construire l'équerre. Le mystère de cette charade, rapprochée de l'anecdote de l'évêque assassiné pour être entré dans la chambre aux traits, met bien en relief la protection dont la profession entourait ses secrets.

L'importance de l'équerre, en tant qu'instrument de tracé et même de conception, a été mise en évidence de façon remarquable par Alain Séné (1). Ce dernier a recherché et classé les outils représentés sur des portraits d'architectes ou sur des documents qui nous les montrent au travail :

Dans la plupart des cas, le ou les instruments de travail ne semblent pas là seulement pour blasonner le personnage. Ils ont été soigneusement observés et sont représentés avec soin. Rares sont les schématisations stylistes ou dues à la négligence. Il semble que faute de l'instrument réel, du moins une copie en plan d'une exactitude aussi parfaite que possible ait accompagné l'architecte dans son ultime voyage dans le cas des pierres tombales ; mieux, dans le rendu

(1) *Un instrument de précision au service des architectes du Moyen Age : l'équerre, in* «Cahiers de Civilisation médiévale» n° 4, oct-déc. 1970, Université de Poitiers.

Les équerres au Moyen Age : remarques sur la forme inattendue d'un outil simple, in «Bulletin archéologique», Reims, 1970.

symbolique du métier, quand l'anonymat est de rigueur, les mêmes scrupules apparaissent dans la représentation de l'outil.

Séné étudie ainsi des documents, pour une période allant du XIe au XVe siècle. Leurs origines sont pour la plupart monumentales : sculptures, peintures murales, tombes ; d'autres sont tirées de manuscrits dont les *Carnets de Villard de Honnecourt.* La période qui nous intéresse particulièrement — le XIIIe — est la plus riche en témoignages sur les maîtres d'œuvre et leurs instruments. L'éventaire (non exhaustif bien sûr) présenté par Séné, semble cependant assez représentatif, car, malgré l'étendue de l'époque envisagée et la diversité des endroits d'où ils proviennent, ces documents présentent des caractéristiques communes indéniables.

Sur les 23 documents du XIe au XIIIe, l'équerre et le compas sont les instruments les plus représentés (on note aussi une canne, des gabarits de profils de nervures, des niveaux à équerres et à fil à plomb). L'équerre apparaît 20 fois, contre 9 pour le compas, qui, pour sa part, n'apparaît qu'à partir du XIIIe. L'équerre apparaît 5 fois seule, ce qui tendrait à prouver que certains architectes en faisaient leur unique instrument de tracé.

Des sondages, portant sur 20 œuvres postérieures, montrent que peu à peu le compas tendra à prendre la place de l'équerre, qui conserve néanmoins des fidèles exclusifs jusqu'au XVe.

Jusqu'au XIIIe on note donc la suprématie de l'usage de l'équerre. Il peut paraître étonnant de rapprocher ces deux instruments, mais on constate que là où nous utiliserions de préférence le compas, l'architecte médiéval se sert plutôt de l'équerre. Villard de Honnecourt trace un pentagone avec l'équerre ; Dürer le tracera avec une seule ouverture de compas.

Les compas représentés ressemblent à ceux que l'on peut connaître aujourd'hui. Séné ne se prononce pas sur la nature du seul compas de forme spéciale, sur la tombe de Hue Libergier à Reims. Il s'en remet à l'opinion de Otto Van Simpson, qui en fait un compas de proportion basé sur la section d'or.

La mesure de l'écartement des branches nous a prouvé que ce n'était pas une proportion dorée. Les bouts arrondis des 2 branches



La vie de Saint Alban III. Manuscrit (après 1250)
Fondation de l'abbaye de Saint Alban par le roi Offa
Dublin, Trinity Collège.

supérieures semblent même, comme le dit Pierre du Colombier (1), écarter l'hypothèse d'un compas de quelque autre proportion.

Comme nous l'avions pensé précédemment, le compas médiéval ne semble utilisé que pour tracer les cercles ; et surtout pour reporter des mesures.

2.2. L'équerre

L'aspect des équerres représentées dans ces œuvres médiévale est bien plus surprenant. Comme la plupart d'entre elles ont cette même apparence pour le moins inattendue, on ne peut admettre que le hasard, le manque de connaissances ou de savoir-faire des miniaturistes soient des hypothèses à envisager.

Il s'agit donc, dans la plupart des cas, d'une représentation fidèle d'un objet concret, ayant réellement eu cet aspect :

En gros, les équerres romanes et du premier art gothique, se présentent comme de fausses équerres, c'est à dire qu'il leur manque le côté de l'hypothénuse, ce qui est parfaitement classique, mais les plus anciennes d'entre elles possèdent une particularité remarquable : leurs bras sont de largeurs inégales, et, fait plus étrange encore, les bords n'en sont pas parallèles deux à deux, ils convergent et divergent, créant un angle droit interne, situé sur un axe différent de l'externe : ainsi sous l'apparence d'un seul instrument fixe, il y a deux équerres.
A notre avis d'ailleurs Séné ne tirera pas assez partie de cette dernière constatation, qui nous paraît des plus importantes.

Séné nous propose alors un premier classement (2)

— **Equerres à branches de largeur différente et à bords parallèles deux à deux :** Ce sont les plus anciens instruments.
Exemples : — équerre de la construction de la Tour de Babel, dans le manuscrit *Hortus delicorum* d'Herrade de Lansberg (1175-1185)
— Equerre du cloître de la cathédrale de Gerone. 2ème moitié du XIIe siècle.

— **Equerres à bords divergents 2 à 2 :**

Ce sont les plus intéressantes car les plus inattendues par leurs formes. Elles sont nombreuses et leur représentation a été faite avec

(1) Pierre du Colombier : *Le compas des maîtres d'œuvre,* Bull. soc. nat. des Antiquaires de France, 1966.

(2) Voir les schémas d'équerres au chapitre 3.

soin. Elles s'étendent de la fin du XIIe au premier quart du XIVe siècle.

Exemples :

pour les manuscrits :

— *Carnets* de Villard de Honnecourt, 1220-1235, B.N.

— *La vie des deux offas*, de Mathieu Paris (daté avant 1250) miniature du XIVe, British Museum.

— *La vie de Saint Alban*, daté des environs de 1250? Dublin Trinity College.

pour les œuvres plastiques :

— *Maître Humbert* - Colmar, collégiale St Martin (vers 1235)

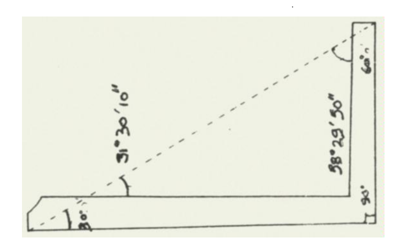
— Tombe de Hue Libergier - Reims (après 1263)

— *L'Architecte* - Poitiers, cathédrale St Pierre (vers 1370).

Séné, pour affiner son classement, étudie ensuite les propriétés angulaires des équerres. Il s'appuie, pour ce faire, sur les thèses de B.G. Morgan.

Il étudie ainsi deux équerres particulières :

— **Equerre de la pierre tombale de Libergier à Reims.** (1263)



Les bords ne sont pas tout à fait parallèles deux à deux. Le décalage ainsi créé permet deux instruments différents.

Angles externes de l'équerre : 30° et 60°
Angles internes : 31° 30' 10" et 58° 29' 50"

D'après Morgan :

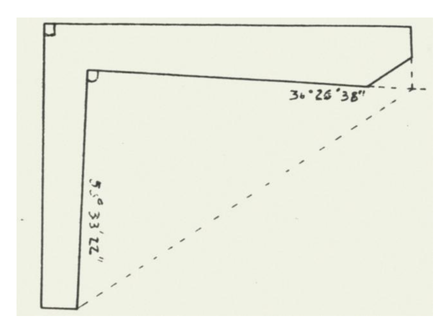
Il s'agit d'une équerre canonique, c'est à dire servant de base aux mesures, ou plus exactement à la mise en symétrie ou commodulation. L'équerre de Libergier possède des angles identiques, à ceux du

triangle d'or, dans lequel la grande cathète est égale à 1,618, en prenant comme base unitaire la petite cathète. Ce type d'équerre permet de multiples mises en place des éléments en composition, de telle sorte qu'ils soient situés les uns par rapport aux autres sur des points harmonieusement choisis.

Nous sommes donc en présence d'une équerre dont les qualités dépassent de très loin la simple construction d'un angle droit. Elle permet en effet deux systèmes de mise en proportion :

— triangle 30 . 60
— triangle d'or

— Equerre de «l'Architecte», écoinçon central des stalles méridionales de la cathédrale de Poitiers (1270).



Bords non parallèles.

D'après Séné les angles intérieurs et extérieurs sont droits (en fait l'extérieur ne l'est pas).

Si nous menons la perpendiculaire au grand côté extérieur jusqu'à son intersection avec le prolongement du grand côté intérieur, au delà du plan coupé, la seconde équerre ainsi reconstituée prend les dimensions suivantes : 0,13 m pour la grande cathète et 0,096 pour la petite ; ses angles obtenus par la méthode des Tangentes sont respectivement de 53° 33' 22" et de 36° 26' 38". Ces résultats correspondent avec une marge d'erreur de 1% aux données angulaires du triangle des coordonnées décagonales, soient 36° et 54°.

Séné considère ainsi que le sculpteur n'a pas représenté l'équerre entière, une partie de celle-ci étant coupée par une voussure.

Ayant retrouvé cette équerre décagonale par ailleurs de notre côté, nous pouvons dès maintenant, d'une manière générale, décrire

les possibilités qu'elle offre. Elle permet de diviser une circonférence en 5 arcs égaux et en multiples de ce nombre (5 × 36 = 180°)

C'est précisément avec cette équerre que Villard de Honnecourt peut construire pentagones et décagones.

Elle permet, pour la même raison, d'assurer le retournement des collatéraux, en 5 absides et même parfois en 7.

L'étude sur la géométrie des pentagones et des décagones, mettra en évidence les qualités fondamentales de ces figures, qui sont formées, du point de vue des angles, par des triangles (36° - 2 × 36° - 2 × 36°) ou (36° : 36° - 3 × 36°)

Séné donne alors d'autres de ses résultats.

La plupart des équerres, du XIIIe sont apparentées directement à la section d'or (angles 90°, 58° 16' 57", 31° 43' 03").

D'autres instruments plus allongés que les autres seraient des équerres du double carré ; (hypothénuse = $\sqrt{5}$) ; double carré qui permet d'obtenir la proportion dorée.

	Equerres du double carré (26° 33' 54") et (63° 26' 14")	Equerres du nombre d'or (31° 53" 03") et (58° 16' 57")	Equerres décagonales 36° et 54°
XIème	. Saint Savin (Vienne), Fresque de la Nef *‹La Tour de Babel›* (fin XIe)		
XIIème	. Gerone (Espagne) ; Cloître de la cathédrale, galerie occidentale : (fin XIIe) *Chapiteau aux deux sculpteurs* . Strasbourg : Bibl. Mun., manuscrit (détruit) : *Hortus deliciarum*, d'Herrade de Lansberg (1175-1185) *‹La Tour de Babel›*		
XIIIème	. Dublin : Trinity College. Manuscrit : *La vie de Saint Alban III›*, fondation de l'abbaye de St Alban par le roi Offa. 2 scènes (après 1250)	. Colmar : Collegiale St Martin *‹Maître Humbert›* . Paris Bibl. Nat. 1225-1235 *Carnets de Villard de Honnecourt.* . Londres. British Museum. *La vie des deux offas* (av. 1250). Construction de l'église St Alban . Reims. Cathédrale Notre Dk. w *Tombe de Hue Libergier* (1263) . Hanovre : Stalle. *Le sculpteur sur bois. is.* 1284	. Poitiers. Cathédrale de Saint Pierre. Stalle. *‹écoinçon de l'architecte›*, après 1270.
XIVème			. Niederhaslach Cimetière : dalle de tombe.

3 De l'instrument à l'édifice : Reims

Nous avons effectué, à la suite d'Alain Séné, des recherches personnelles sur les instruments de tracé des architectes médiévaux, et ce parallèlement à l'étude des tracés de la cathédrale de Reims. De précédentes études avaient en effet dissocié ces deux aspects de la question : quelques architectes avaient étudié les tracés régulateurs, sans essayer de retrouver la trace des instruments par lesquels ceux-ci passaient, un historien avait étudié les équerres (de façon remarquable) mais sans appliquer ses constatations à des plans d'édifices précis.

La géométrie du Moyen Age étant, rappelons le, purement instrumentale, il était primordial, nous semble-t-il, de ne pas séparer ces deux aspects d'une même recherche.

Notre étude de la cathédrale de Reims, au chapitre suivant, décèle deux systèmes de mise en proportion, complémentaires ; l'un passant par la «manipulation» de triangles 36-54 (coordonnées décagonales), l'autre par la manipulation de triangles d'or (31° 43' 03" et 58° 16' 57" et grand côté sur petit côté $= \varphi = 1{,}618$).

3.1 Equerres décagonales et équerres dorées.

Séné avait mis en évidence l'existence de différentes équerres correspondant à ces deux triangles. L'architecte de Reims aurait pu utiliser 2 équerres différentes.

Or une étude plus approfondie des équerres dessinées dans les Carnets de Villard de Honnecourt nous a montré que quelques uns de ces instruments permettaient eux-mêmes les deux possibilités de mise en proportion. Ainsi sous l'apparence d'une seule équerre s'en cachaient en fait deux : l'équerre décagonale et l'équerre dorée. Nous rapprocherons cette constatation de la phrase de «L'Escarre» de Bernard Palissy : *C'est à moy que revient l'honneur, car pour un besoin, on trouvera deux reigles en moy* que nous pourrions traduire : pour les tracés on trouvera en moi deux systèmes de mise en proportions.

Certains ont voulu voir dans les Carnets de Villard de Honnecourt des dessins faits en vitesse ou de façon malhabile. Il est vrai que ce

sont souvent des schémas qui n'ont pas besoin d'une grande précision car ils servent à donner des méthodes et des recettes pour un intéret pratique. Ils se veulent moyens plutôt que résultats achevés. On notera cependant la constance de la forme générale des équerres. En fait si elles diffèrent dans le détail, en particulier aux deux extrémités de leurs branches, c'est que certains de leurs points seulement ont une signification très utile. Ce sont ces points qui, reliés entre eux, donnent des proportions, que l'on retrouve pour chacune des équerres ; et les proportions obtenues sont, qui plus est, tout à fait remarquables.

Exemple type d'une équerre de Villard de Honnecourt :



— Equerre à bords non parallèles deux à deux.

Le décallage des axes des angles droits permet ainsi deux systèmes de mise en proportion.

— Seuls les 6 points dessinés «comptent» vraiment. Ainsi la découpe entre les points aux extrémités des deux branches peut être d'une forme quelconque. Elle varie selon les équerres, sa forme ne découle sans doute que d'un souci de solidité. En effet, les équerres étant en bois, des extrémités en angle aigu seraient particulièrement fragiles.

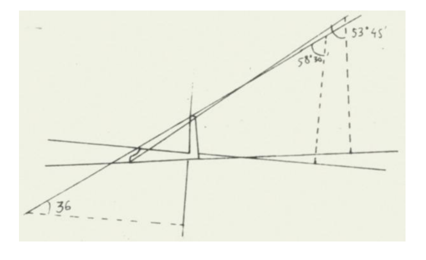
Etude des propriétés angulaires des équerres de Villard de Honnecourt

Méthode trigonométrique. Se reporter aux illustrations pour le vrai dessin des équerres.

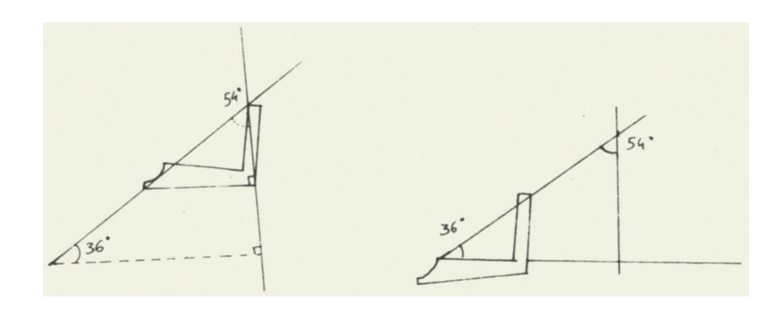
Bords des branches non parallèles 2 à 2.
angle intérieur à peu près droit
angle extérieur droit

équerre intérieure : 36
décagonale 53° 45'

équerre extérieure : 31° 30'
dorée 58° 30''



Equerre 1



Equerre 2

Cette équerre est différente des autres. En effet, une des branches possède des côtés parallèles 2 à 2 ; et l'autre non.

L'angle extérieur, qui pouvait paraître droit, ne l'est donc pas.

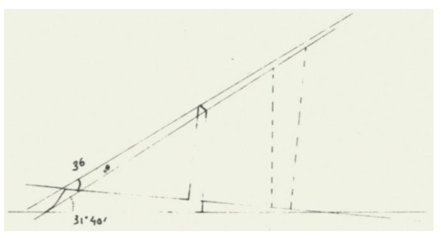
Nous pensons que cette équerre est uniquement décagonale. Sa manipulation est plus compliquée ; bien qu'elle comporte 2 façons d'avoir le 36° 54°.

Bords des branches non parallèles.

Les angles extérieurs et intérieurs sont droits.

Equerre intérieure : 36
décagonale 54

Equerre extérieure : 31° 40'
dorée 58° 20''



Equerre 3

Bords des branches non parallèles.

Les angles intérieurs et extérieurs sont droits.

Equerre intérieure : 32°
dorée 58°
Equerre extérieure : 30°
60°

Equerre 4

Deux autres documents montrent des équerres remarquables :

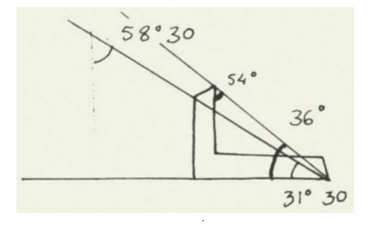
Tombe du maître maçon William de Wermington , représentée dans l'ouvrage de Pierre du Colombier : *Les chantiers des cathédrales.*

Manuscrit : *La Vie de Saint Alban III* , Dublin, cité par Séné, qui n'en remarque pas toutes les caractéristiques.

Equerre de William de Wermington :

Les bords de l'équerre sont à peu près parallèles 2 à 2 - 2 angles droits.

36°	31° 30'
54°	58° 30'

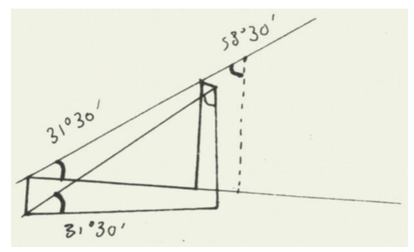


Equerre 5

La vie de Saint Alban III

Cette équerre donne la proportion dorée de 2 manières différentes :

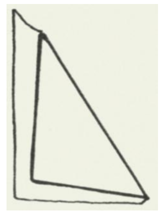
31° 30'
58° 30'

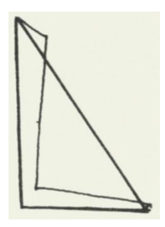


Equerre 6



Les équerres 1 et 3 de Villard de Honnecourt nous paraissent les plus remarquables car 1 **seul instrument donne les deux systèmes de proportion trouvés à Reims** et ce par une manipulation facile.






Proportion décagonale

Equerre d'or

3.2 Le plan de la cathédrale de Reims

Plutôt que de faire comme dans les études antérieures une simple analyse sur un relevé, ne donnant ainsi que des lignes majeures, il nous a semblé plus clair de présenter cette étude par un système de séquences. Ainsi on obtient les principaux tracés du plan.

Les tracés présentés tâchent de montrer une façon de «reconstituer» le plan de la cathédrale de Reims. Précisons d'entrée que l'ordre des opérations est purement arbitraire de notre part et que la logique que nous utilisons ne saurait être forcément la même que celle utilisée au Moyen Age. Il ne s'agit que d'une façon de procéder, d'un essai de démonstration d'une méthode.

Notons que les tracés sont souvent une façon de procéder parmi plusieurs. Nous nous permettons de donner de temps à autre plusieurs constructions pour un même point.

Plutôt que de surcharger un relevé déjà complexe, nous préférons présenter 2 tracés, l'un pour les rapports de proportion «décagonale», l'autre pour les rapports dorés. D'autres tracés que ceux indiqués existent sans cependant être indiqués, ceci pour une compréhension plus grande.

Nous reconnaissons utiliser pour notre analyse des équerres somme toute assez différentes de celles que nous avons pu relever dans les documents cités. Le problème réside en effet dans l'absence d'hypothénuse sur ces équerres.

Nous avouons donc nous servir d'instruments ayant une hypothénuse, n'ayant pu trouver une manière pratique d'utiliser les

équerres dans la forme que leur donnent les représentations dont nous avons disposé.

On peut d'autre part supposer que les instruments des architectes médiévaux ne permettaient que de reporter des rapports de proportion (dans ce cas effectivement l'hypothénuse ne serait pas utile). Il nous a été impossible pour l'instant de confirmer cette hypothèse.

Notre analyse se fait en prenant les axes des piliers et l'aplomb des murs ou des contreforts. Nous n'avons pas de décalage entre la trame et la réalité construite.

Notre trame ne vient donc pas s'adapter plus ou moins bien à l'édifice, comme c'était le cas dans l'étude de M. Paquet. Nous sommes loin du «tâtonnement vivant», du «tremblement» dont parlait Ghyka pour justifier le décalage entre sa méthode et le plan. Pas de supposition sur des erreurs lors de la mise en œuvre ou sur une incapacité des ouvriers provoquant, soi-disant, le charme des édifices médiévaux.

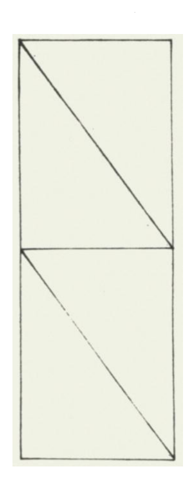
Les décalages existants dans le plan de la cathédrale sont justifiés par notre analyse (fin de la nef peu avant le transept, laissant une légère bande fig. 10, deuxième collatéral du chœur fig. 20).

Chaque «hiatus» est justifié par la conception même de l'édifice et s'explique par sa géométrie propre. Ceci est souvent en correspondance avec l'alternance dans l'utilisation des deux équerres.

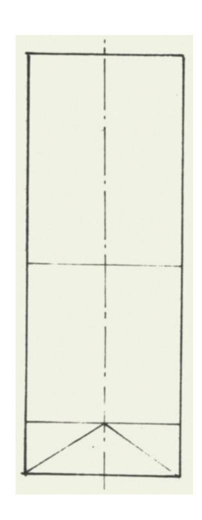
Cette faible différence entre ces deux proportions est utilisée dans le projet (par exemple la largeur de la nef par rapport à celle de la façade d'entrée fig. 3 et 5).

Plusieurs points s'obtiennent indifféremment avec l'une ou l'autre des deux équerres, ceci à cause de leur affinité.

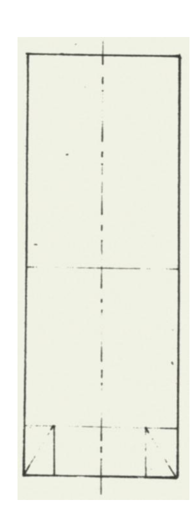
On constate que les angles des porches d'entrée sont de 54° par rapport à l'horizontale.



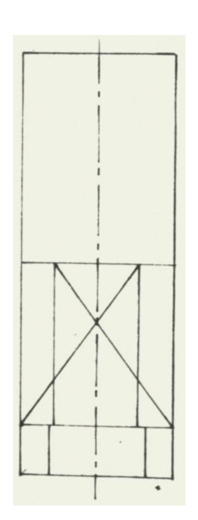
1
Le plan de la cathédrale pris dans les limites extérieures des contreforts du chœur, s'inscrit dans deux rectangles décagonaux.



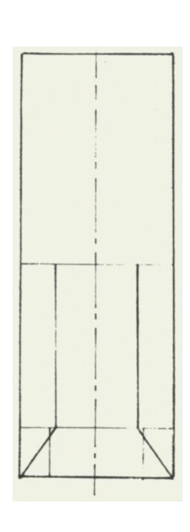
2
La façade et la travée d'entrée sont inscrites dans deux rectangles dorés.



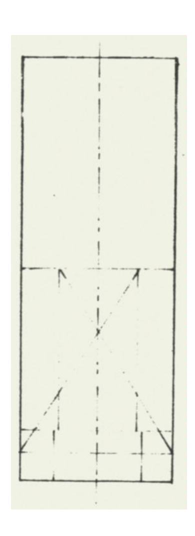
3
La largeur de la façade s'obtient à l'équerre d'or, à partir du sommet inférieur du rectangle.



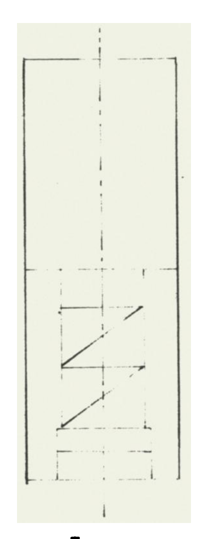
4
La largeur de la nef est donnée par l'équerre 36°-54° a partir du sommet supérieur du rectangle contenant façade et travée d'entrée.



5
Cette même largeur peut être obtenue à partir du sommet inférieur du grand rectangle, avec l'équerre décagonale.

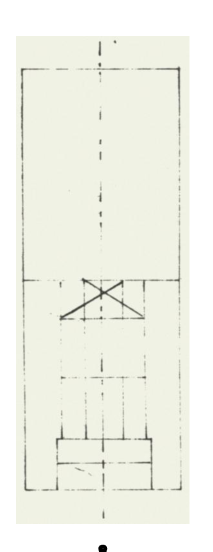


6
La profondeur du massif de la façade est obtenue à l'équerre d'or, à partir du sommet de ce rectangle contenant la nef, ou à l'équerre décagonale.



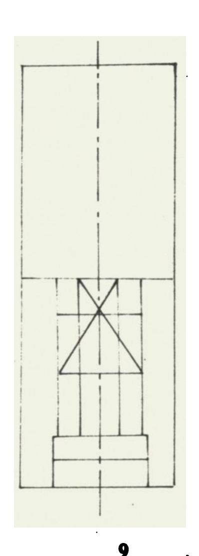
7

La nef est divisée en 3 rectangles : 2 rectangles décagonaux identiques et ce qui reste de la nef.



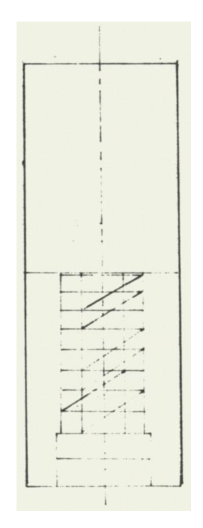
8

La découpe en vaisseau central + 2 collatéraux se fait à l'équerre d'or sur le plus petit des rectangles.



9

On arrive au même résultat avec la même équerre en partant du sommet du premier rectangle.



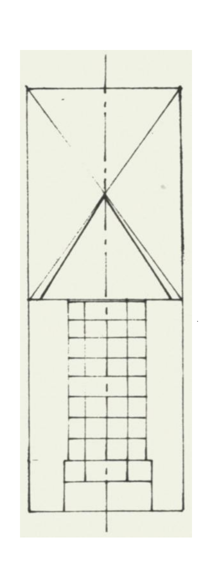
10

La nef est divisée en 8 travées à l'aide de l'équerre d'or. On remarque qu'il reste alors une bande très étroite en haut du rectangle de la nef.



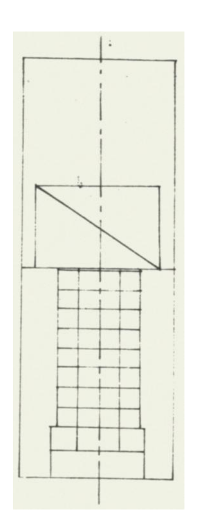
11

Remarquons que 3 travées sont toujours inscrites dans un rectangle décagonal.



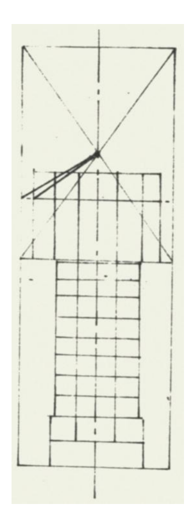
12

La largeur du transept est donnée par l'équerre d'or à partir du centre de gravité du rectangle supérieur.

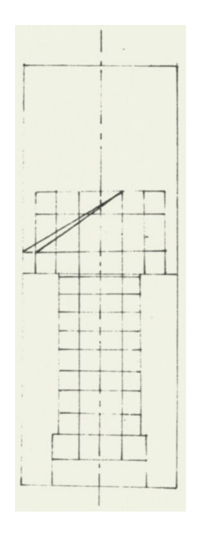


13
Le transept est inscrit dans un rectangle d'or à partir des limites fixées précédemment.

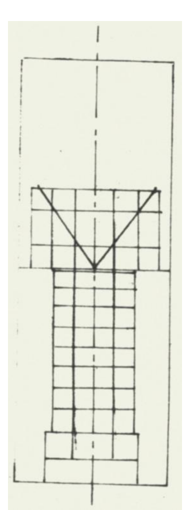
14
La largeur de la nef est poursuivie à travers le transept. Des points ainsi obtenus, on trace à l'équerre décagonale les deux collatéraux.



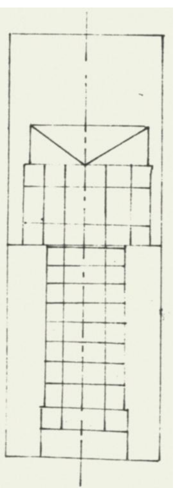
15
La découpe horizontale du transept se fait avec l'équerre d'or pour la 1ère travée, à partir du centre de gravité du rectangle (ou encore à l'équerre décagonale).



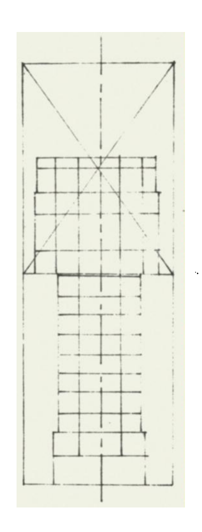
16
La deuxième travée s'obtient de même à l'aide de l'une ou l'autre des deux équerres.



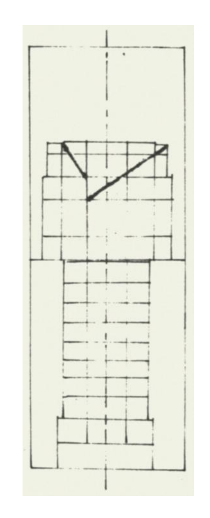
17
La largeur du chœur s'obtient avec l'équerre décagonale à partir du centre de gravité du plan pris en entier.



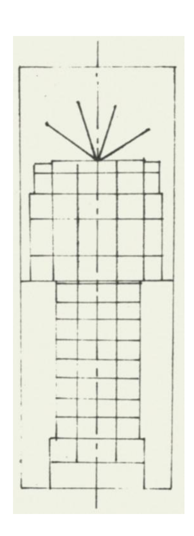
18
Le chœur est lui-même formé de deux rectangles dorés.



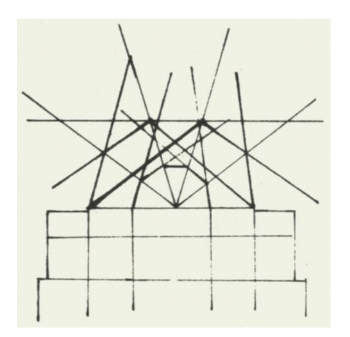
19
La division verticale du chœur se fait en prolongeant celle du transept. Horizontalement, la division se fait en prenant l'axe de symétrie horizontal du grand rectangle.



20
Le deuxième collatéral du chœur s'arrête un peu avant la limite de la nef. Cette différence est tracée à l'équerre d'or ou avec l'équerre décagonale.



21
Le retournement du collatéral se fait très simplement à l'équerre décagonale (division en 5 fois 36°)



22
La limite du retournement du collatéral est donnée par l'équerre décagonale. Tout le reste se trace avec la même équerre ; en effet tous les angles sont multiples de 36 ou de 54°.

3.3. Conclusion.

Il convient de rappeler la grande division du travail dans les chantiers des cathédrales. Loin d'être des bénévoles guidés par la Foi, comme on l'a trop longtemps laissé croire, les bâtisseurs étaient en fait rémunérés et plus ou moins spécialisés dans leurs tâches.

Sans revenir sur le rôle de l'architecte qui a été déjà longuement exposé, rappelons toutefois que son activité ne se limitait pas à la simple conception de l'édifice mais qu'il était aussi, et ce presque toujours, le maître d'ouvrage.

L'architecte, pour nous, s'il nous est permis d'emprunter ces vers à un très mauvais poète du XVIème siècle, Le Fèvre de la Boderie, est celui «qui a conçu au fond de sa cervelle, l'idée et le dessein d'une fabrique telle», bref, l'auteur du projet est secondairement l'exécutant, s'il ne se confond pas avec le premier. (P. du Colombier)

Entre l'architecte et l'abondante main d'œuvre, dans la hiérarchie des métiers du bâtiment, se trouvaient de nombreux intermédiaires, dont l'appareilleur. Voici ce qu'en dit Deneux :

Chef du chantier de taille, pour lequel il fournit les épures, les relevés de gabarit et les panneaux, ce qui exige des connaissances en dessin et en stéréotomie. Il distribue le travail aux tailleurs de pierre.

Pierre du Colombier précise : *«C'est encore lui qui prépare l'aire ou l'enduit sur lequel il trace en grandeur d'exécution la face d'une voûte ou d'une autre pièce d'appareil avec tous les développements dont elle est susceptible. Il fait ensuite toutes les projections.»*

Ces appareilleurs, chargés de la mise en place des différentes parties de l'édifice, devaient seconder les arpenteurs (ou traceurs) dans l'implantation du plan dans son ensemble. Reste à savoir comment pouvait s'opérer le passage du plan conçu par l'architecte à la mise en place au sol.

Le problème, pour ces arpenteurs, était d'avoir à leur disposition des méthodes simples pour reproduire en grandeur d'exécution les proportions introduites dans la conception de l'ouvrage.

Le plus simple de ces moyens est bien sûr la chaîne d'arpenteur, la ficelle à nœuds dont parle Paquet. Pour la mise en place de l'angle droit, nous savons que le triangle de Pythagore 3 - 4 - 5, dont les côtés ont des valeurs entières, était une solution fort simple et rapide. Signalons aussi un autre triangle de Pythagore dont les côtés sont entiers (5 - 12 - 13).

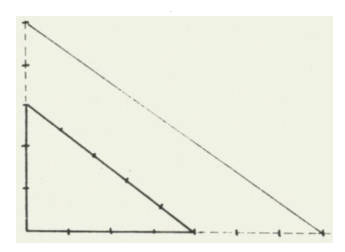
Cette «ficelle» permet de construire un «carré» (1) et de diviser en segments égaux une longueur donnée.

Outre cet outil on peut aussi signaler la possibilité d'une autre «chaîne», découlant de la suite de Fibonnacci, dans laquelle chaque nombre est la somme des deux qui le précèdent : 1, 1, 2, 3, 5, 5, 8, 13, 21...

Encore faut-il préciser qu'il n'est pas possible de tracer d'angle droit avec cette méthode.

On peut supposer alors le traçage au sol d'un triangle d'or de la manière suivante :

angle droit obtenu à l'aide du triangle 3-4-5 dont les deux côtés de l'angle droit sont augmentés (cf. le triangle «égyptien» de Viollet le Duc).

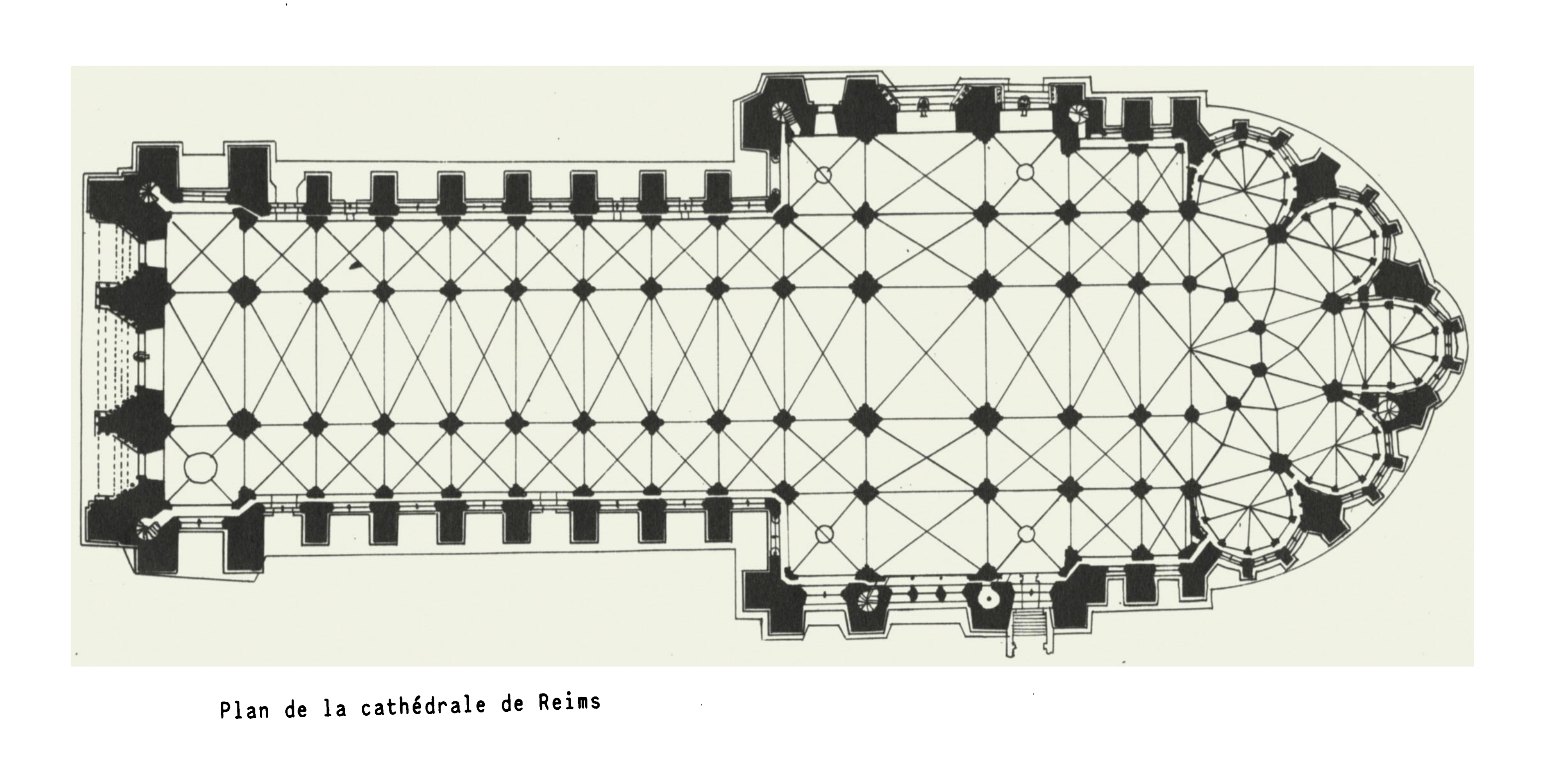


(1) En effet, il est facile de constater dans les relevés des cathédrales qu'il n'y a pour ainsi dire pas de carré. C'est avec une grande rapidité de jugement que certains ont pu décomposer une travée en :

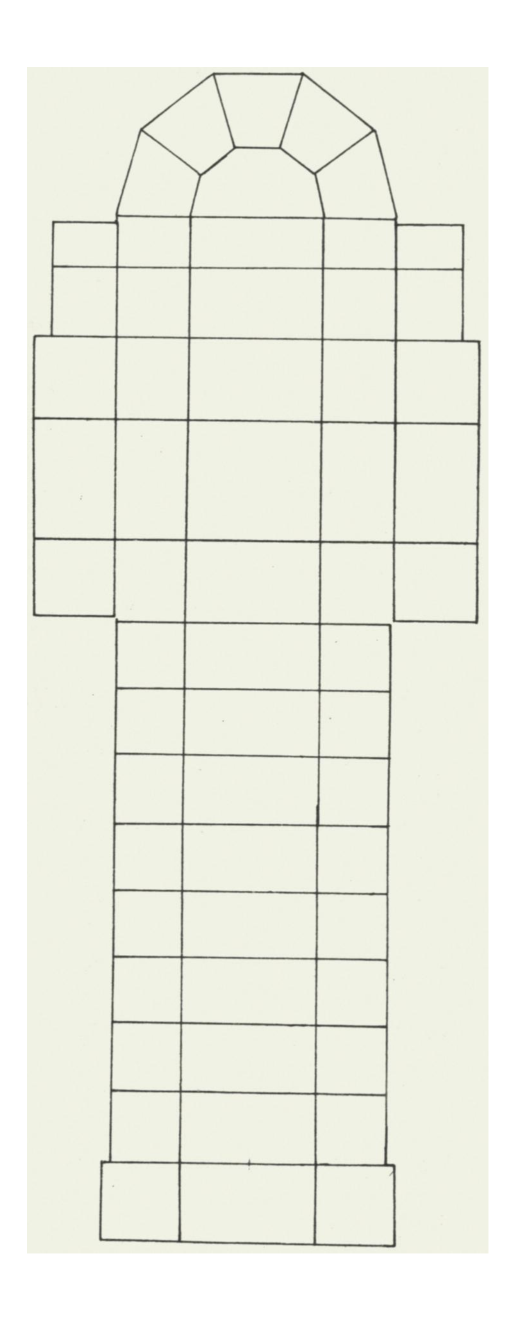
un collatéral = 1 carré
la nef = 2 carrés
le 2e collatéral = 1 carré

En fait, d'après nos mesures personnelles effectuées à Reims, les «carrés» des collatéraux sont des rectangles de côté 1 × 1,08. Des mesures sur de nombreux plans nous ont redonné cette proportion, retrouvée d'ailleurs en retraçant le plan de la cathédrale avec les instruments de l'époque.

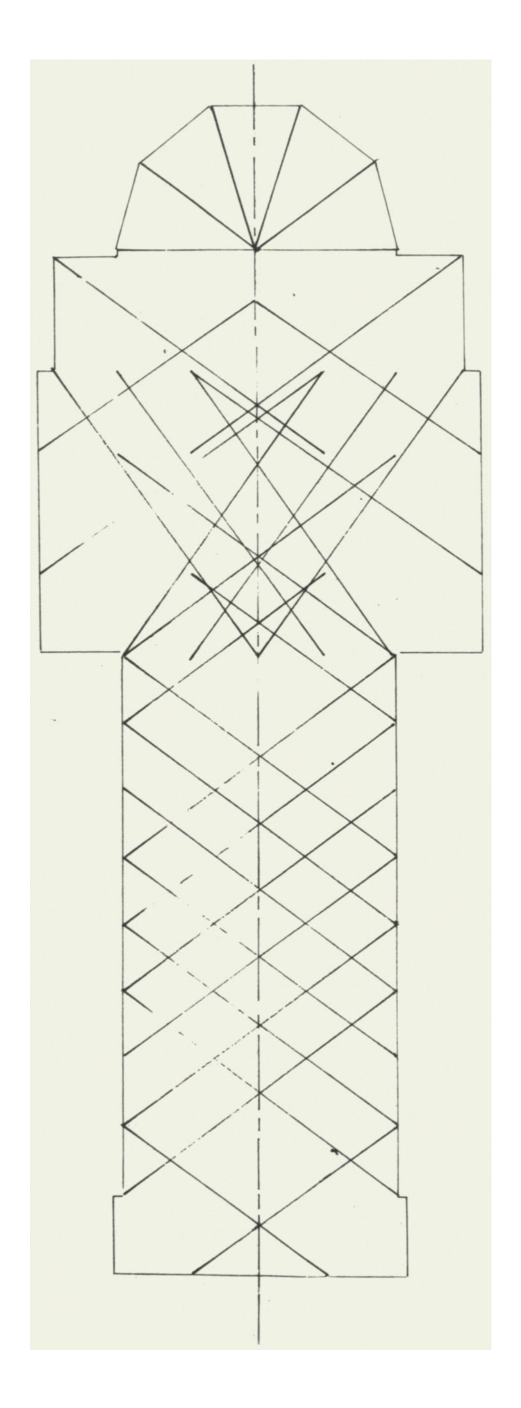
Certains auteurs, constatant ces «petits écarts», en attribuent la cause à une certaine maladresse ou à un manque de savoir-faire des ouvriers de l'époque ; ce qui nous paraît inacceptable.



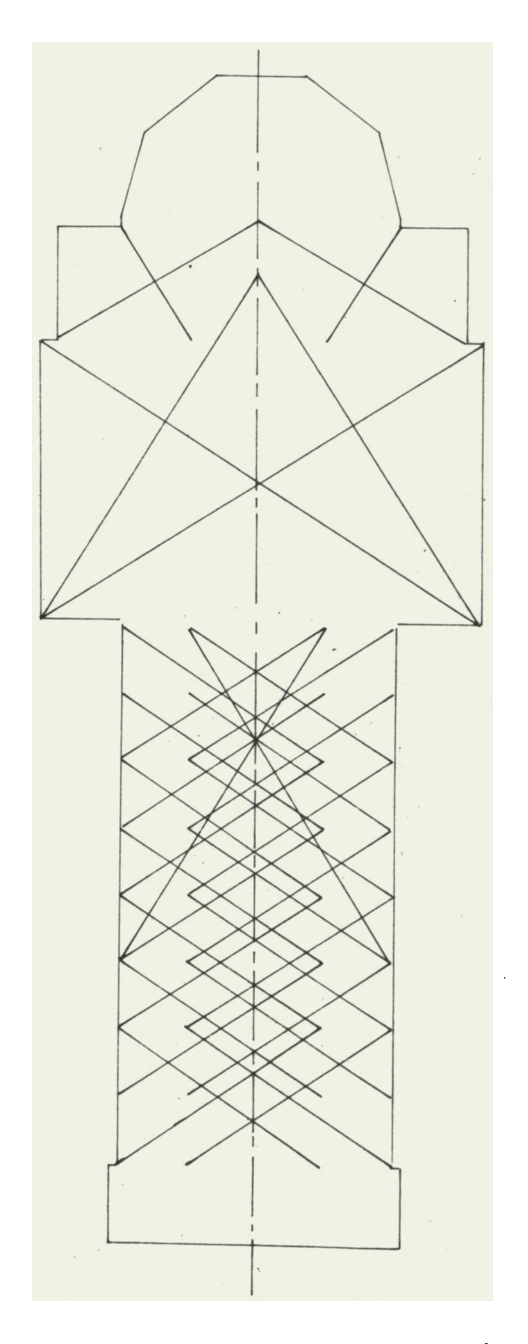
Plan de la cathédrale de Reims



Schématisation du plan de la cathédrale de Reims (intérieur)



Tracés obtenus avec l'équerre décagonale



Tracés obtenus avec l'équerre dorée

Bibliographie

OUVRAGES HISTORIQUES :

Régine PERNOUD, *Pour en finir avec le Moyen Age,* Edit. du Seuil, 1977.

Jean GIMPEL : *La révolution industrielle du Moyen Age,* Ed. du Seuil, 1975.

Jacques LE GOFF : *La civilisation de l'occident médiéval,* Arthaud, 1964.

OUVRAGES D'ARCHITECTURE :

VIOLLET LE DUC : *Dictionnaire raisonné de l'Architecture.*

A. CHOISY : *Histoire de l'Architecture,* Paris, 1899.

François BENOIT : *L'architecture, l'occident médiéval romano-gothique et gothique.*

E. PANOFSKY : *Architecture gothique et pensée scolastique.*

La perspective comme forme symbolique, Ed. de Minuit.

SUR LES CATHEDRALES ET LEUR CONSTRUCTION :

Jean GIMPEL : *Les bâtisseurs de cathédrales,* Ed. du Seuil, 1958.

Pierre du COLOMBIER : *Les chantiers des cathédrales,* Picard, 1973.

HANNLOSER : *La cathédrale de Reims.*

REINHARDT : *La cathédrale de Reims.*

L'influence de Reims sur l'art au XIIIème, in Actes du 95ème Congrès des sociétés savantes d'Archéologie, Reims, 1970.

SUR LES ARCHITECTES :

LASSUS : *L'album de Villard de Honnecourt,* Paris, 1858.

V. MORTET et P. DESCHAMPS : *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Age.*
— XIe - XIIe, Paris, 1911.
XIIe - XIIIe siècles, Paris, 1929.

H. STEIN : *Les architectes des cathédrales gothiques,* Paris, 1929.

SUR LA GEOMETRIE et LES TRACES REGULATEURS :

J.-P. PAQUET : *Les tracés directeurs des plans de quelques édifices du domaine royal au Moyen Age, in* «Les Monuments Historiques», bulletin trimestriel, n° 2, Avril-Juin 1963.

Charles FUNCK-HELLET : *L'équerre des maîtres d'œuvre et la proportion, in* Cahiers Techniques de l'Art, 1949.

MŒSSEL : *Die Proportion in Antike und Mittelalter,* Munich, 1926.

MATILA C. GHYKA : *Le nombre d'or*

Essai sur le rythme, Paris, 1938.

Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts.

Nicolas SOULIER : *Villard de Honnecourt*

A. WARUSFEL : *Les nombres et leurs mystères,* Ed. du Seuil.

M. CLEYET-MICHAUD : *Le nombre d'or,* P.U.F., 1973.

SUR LES EQUERRES :

Alain SENE : *Un instrument de précision au service des architectes du Moyen Age : l'équerre, in* «Cahiers de Civilisation médiévale X-XII», 11èmz année, Université de Poitiers, n° 4, oct.-dec. 1970.

Les équerres du Moyen Age : Remarques sur la forme inattendue d'un outil simple, in «Bulletin Archéologique, Reims, 1970.

P. du COLOMBIER : *Le compas des maîtres d'œuvre, in* Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1966.

Elisa MAILLARD : *Les Carnets du nombre d'or,* tomes 1 à 5, Paris, publiés avec le concours du CNRS.

SUR LES VOUTES :

Pierre NOEL : *Technologie de la pierre de taille,* Société de diffusion des techniques du bâtiment et des Travaux Publics.

John FITCHEN : *The construction of gothic cathedrals, a study of medieval vault construction,* Clarendon Press, Oxford, 1964.

François CALI : *L'ordre ogival.*

SUR LES SIGNES LAPIDAIRES :

Henry SOULARD : *Les signes lapidaires des constructeurs de cathédrales eu égard aux vues de Pythagore et Platon sur le nombre d'or, in* Bulletin de l'Association Guillaume Budé, Juin 1967.

Henri DENEUX : *Signes lapidaires et épures du XIIIème siècle à la cathédrale de Reims, in* Bulletin Monumental, tome LXXXIV, Paris, 1925.

Lucien Gillard

UNITES DE COMPTE ET ESPECES MONNAYEES AU MOYEN AGE :
quelques définitions.

a préparation des édits et ordonnances royales fixant les conditions légales de circulation des métaux précieux, monnayés ou non, se fait dans l'entourage des rois entre experts de la cour des monnaies : les Généraux (maîtres) des monnaies.

Pour être publiés, ces textes officiels doivent être enregistrés par la Cour des divers parlements régionaux, et c'est celle de Paris qui donne généralement le ton. La publication s'effectue alors par *cri du roi* sur toutes les places publiques, foires et marchés à l'instigation des juges ordinaires des provinces : baillis, sénéchaux et lieutenants. On parle de *décri* quand il s'agit d'effectuer, selon les même procédures, une démonétisation de certaines espèces, qui ne doivent plus avoir désormais *ni cours, ni mise* .

Il a fallu plusieurs siècles pour que les juristes se dégagent d'une conception médiévale de la monnaie, considérée comme la chose du prince (son portrait est d'ailleurs gravé dessus), qui fait partie de son domaine, et dont il fait ce qu'il veut. Le caractère *régalier* de la monnaie explique que les droits perçus sur sa fabrication (seigneuriage) seront longtemps la préoccupation essentielle des édits sur les monnaies Ils sont d'ailleurs l'une des principales ressources des princes du moyen âge. Les réquisitions de métal fin, les interdictions des monnaies

étrangères, et les refontes de monnaies décriées participent de cette préoccupation.

Quand s'instaure progressivement parmi les généraux des monnaies une conception de la monnaie comme moyen d'échange de toute la communauté, les préoccupations changent (1) ; elles deviennent essentiellement marchandes.

D'abord, c'est la légitimité même du seigneuriage qui est remise en cause par de nombreux juristes pour qui le prix du métal monnayé ne devrait différer du prix du métal en lingot que du seul coût de fabrication (de plus en plus faible) de cette marchandise (2). De façon plus générale, ce sont les préoccupations sur la valeur de la monnaie qui vont désormais guider toutes les politiques.

L'opération spécifique qu'il revient alors aux généraux des monnaies d'accomplir consiste à déterminer, au nom du roi, le *pied* des monnaies nationales, c'est-à-dire la mesure de leur valeur en fonction des différents éléments qui la composent. La formule du pied d'une espèce métallique donnée (pied=taille × cours/titre) (3) permet alors de calculer la valeur fictive du métal fin au poids, sur la base de la valeur légale des espèces monnayées (compte tenu des frais de frappe). Elle permet aussi, bien sûr, la conversion inverse du nombre fictif de fois qu'on peut avoir un sou de cette espèce à partir du marc de métal fin (sans tenir compte des frais de frappe).

Les composantes de la détermination légale d'une monnaie nationale sont donc au nombre de trois ; elles définissent en même temps les divers arbitrages ou modalités possibles à l'usage des politiques qui visent à modifier la valeur de la monnaie:

— la taille au marc, c'est à dire le nombre de pièces qui sont frappées dans un poids de métal équivalent à une demi-livre de huit onces ;

(1) On situe généralement le tournant doctrinal avec le **De Moneta** de Nicolas Oresme (environ 1366) ; mais il faut attendre quelques générations pour que ses idées l'emportent.

(2) Le seigneuriage est un héritage du droit romain : à Rome les prélèvement étaient de 1/3 pour le cuivre et de 1/4 pour l'argent.

(3) La formule exacte du pied s'accompagne aux 14e et 15e siècles d'un coefficient correcteur au dénominateur (5) qui a pour but de rapporter la valeur fictive de la pièce considérée à celle du gros initial de 1329 (qui était de 5). A partir de 1467, cette référence est abandonnée.

— le titre, en denier ou en carat d'aloi (ou de loi), c'est-à-dire la pureté de métal fin frappé, évalué par rapport à 12 deniers quand il s'agit d'argent pur (4), et à 24 carats quand il s'agit d'or pur (5) ;

— le cours légal de l'espèce considérée, exprimé pour la France en terme de deniers tournois, c'est-à-dire le nombre de fois qu'elle est contenue dans l'unité de numéraire servant à compter toutes les monnaies nationales. Les espèces en effet ne portent sur elles qu'effigies et autres titres de reconnaissance, mais aucune indication de valeur.

Une monnaie de compte (ou unité numéraire) est le système de mesure particulier qui sert de référence unique pour évaluer la valeur des différentes monnaies en circulation. Du point de vue historique, l'unité de compte possède deux caractéristiques :

1) — elle n'est pas d'emblée imaginaire, mais possède toujours une base réelle ;

2) — elle ne résulte pas d'une volonté délibérée, mais apparaît plutôt comme le produit des circonstances.

Confondue à l'origine avec un système de mesure des poids, l'unité monétaire a tendu à s'en détacher dès que les pièces frappées n'ont plus correspondu directement, en terme de métal fin, à des fractions existant dans l'échelle des poids. La diversification des espèces frappées à partir du 13e siècle, leur double base métallique, puis leur altération fréquente rendirent d'autant plus nécessaire l'existence d'un référent stable et général. Quelques temps encore, ce référent continuera de reposer sur une pièce effectivement existante avant de s'en autonomiser complètement au 15e siècle (6).

Sans qu'ils n'existent nulle part en tant que pièces, le sol (ou sou) prend donc valeur d'une expression numérique servant à désigner 12

(4) En fait, la définition de l'argent se fait sur la base d'*«argent le roi»*, titré à 23/24° de fin, c'est-à-dire contenant déjà 1/24° (soit un *«grain»*) de cuivre.. Un titre à 11d 18 g argent le roi, par exemple, n'est donc à la vérité qu'un titre à 11d 12g de fin.

(5) La précision de mesure du taux de fin est pour l'argent de 1/96 denier (essayage à la coupelle, à partir du 14e siècle) et pour l'or de 1/32 carat (essayage à l'eau forte, à partir du 16e siècle).

(6) Dans la France du 14e siècle, par exemple, et jusqu'à 1436, la pièce réelle qui matérialise l'unité de compte est le denier d'argent (à très bas titre). Au 13e siècle, elle se matérialisait par contre dans le gros qui valait au début exactement un sol.

deniers, et la livre une autre expression pour désigner 20 sols. A la seule exception de l'Espagne (Séville) et du Portugal, qui adoptèrent d'emblée un système décimal, cette échelle divisionnaire se généralisa sous des noms divers dans toute l'Europe de la chrétienté. En sorte que dans n'importe quel pays, chaque espèce circulante représentait toujours une fraction ou un multiple dans le système unique de compte par douzième et vingtième (et quart et moitié, pour les plus petites subdivisions) (7).

Pendant longtemps, un double référent subsistera même en France, comme résidu historique d'une période de constitution et de consolidation du royaume (12e siècle) : la livre tournois et la livre parisis. Un temps les rois purent jouer ainsi d'un système de compte contre l'autre, mais les rapports se stabilisèrent au 13e siècle à 4 parisis pour 5 tournois, et confirmèrent l'unicité du référent comptable dans chaque pays.

(7) Les subdivisions existant en deça du denier sont : 1d = 2 oboles ; 1 obole (ou maille)=2 pites ; 1 pite (ou page) = 2 semipites.

Annie Dennery

LES NOTATIONS MUSICALES AU MOYEN AGE

es musiciens, qu'ils soient chanteurs ou instrumentistes n'ont pas toujours eu la chance d'avoir à leur disposition une notation musicale. Le solfège actuel, qui donne tant de soucis aux futurs artistes et dont l'origine remonte au Xe siècle, est en effet, le résultat d'une longue et constante évolution, faite de recherches et de tâtonnements. Car avant cette époque on ne savait pas noter la musique. Les grecs de l'antiquité connaissaient bien une notation, mais sa signification s'était perdue au cours des âges. Aussi, durant de nombreux siècles, la musique européenne s'était-elle transmise oralement.

C'est dans la musique religieuse qu'il faut chercher l'origine des premiers signes musicaux. Ils apparaissent au cours de la seconde moitié du IXe siècle, dans des manuscrits liturgiques provenant d'une région située entre Seine et Rhin, et plus spécialement des abbayes de Saint-Amand et de Corbie.

Une mélodie notée à cette époque ne ressemblait en rien aux partitions musicales que nous sommes habitués à lire aujourd'hui. Les signes utilisés n'étaient pas des notes, telles que nous les connaissons, représentant des sons de hauteur et de durée déterminées, mais des signes appelés *neumes*, qui visaient surtout à matérialiser une ligne mélodique, sans se préoccuper en aucune sorte de hauteur absolue,

notion inconnue à cette époque.

La notation neumatique ne comporte en effet, ni portée, ni clef. On dit qu'elle est *a campo aperto*. On l'écrivait simplement au dessus des textes qui devaient être chantés. (*voir illustrations*).

Dans cet article, nous rappellerons l'origine des **neumes** et nous montrerons leur évolution jusqu'à la notation carrée plus connue sous le nom de **notation grégorienne**.

ORIGINE DES NEUMES

Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt quia scribi non possunt (et si, en effet, ils ne sont pas retenus par l'Homme dans sa mémoire, les sons périssent car ils ne peuvent être écrits.), écrivait Isidore de Séville, au VIIe siècle, dans ses *Etymologiae* (chap. III). On peut déduire de cette phrase, et les faits viennent confirmer cette assertion, que la notation musicale était inconnue à cette époque.

Comment transmettait-on alors un répertoire musical? Par la tradition orale. Mais ce n'était qu'un inconvénient minime, car, aux VIIe et VIIIe siècles, les chants liturgiques étaient encore peu nombreux. En fait, nous ne savons pas où, ni quand, le premier chant fut noté. Les manuscrits les plus anciens, contenant des chants notés avec des neumes d'origine (1), sont généralement datés du Xe siècle. Ce sont : le *Graduel de Laon*(Laon, Ms. 239), un *Graduel-Sacramentaire*, peut-être écrit à Angers (Angers, Ms. 91), le *Graduel de Chartres* (Chartres, Ms.47) et le *Cantatorium* de Saint-Gall (Saint-Gall, Ms. 359).

Même, si l'on voulait démontrer que les livres de chants ont été neumés dès le IXe siècle, il ne faudrait pas oublier que des livres de chants sans neumes ont été écrits jusqu'au Xe siècle. Il y a donc eu, à une certaine époque, deux traditions en présence : celle, répandue dans l'Empire franc, des livres de chants non neumés, qui contenaient le répertoire gallican car l'étude des plus anciens manuscrits nous apprend que les premiers neumes ont été le fait du chant grégorien (3).

(1) — Lorsque l'usage des neumes se fut répandu, on prit l'habitude de les rajouter au-dessus des pièces de chant, dans les manuscrits non neumés à l'origine.

(2) — Il convient, en effet de distinguer le chant gallican (des Gaules), du chant grégorien. Tous deux appartiennent à deux couches différentes.

(3) — Le chant grégorien, venant de Rome, a été introduit par Charlemagne, dans son empire, dans un but d'unification.

Par la suite, la tradition des livres non notés a fait place aux livres neumés, et à la fin du Xe siècle, cette dernière étape était définitivement installée.

Mais, qu'est-ce qu'un neume? Nous ne déciderons pas, ici, s'il vaut mieux employer le mot *nota*, ou bien le mot *neuma*. Il suffit simplement de préciser que le mot de neume, dans son sens de notation musicale sans ligne, date du XIXe siècle. Au Moyen Age, on utilisait plus volontier le mot de *nota*, ou *figura notae*. Mais, puisque l'expression de notation neumatique est universellement admise, nous la garderons afin de nous faire comprendre de tous.

Les neumes tirent très probablement leur origine des signes des grammairiens : accent aigu, accent grave, point d'interrogation, etc... Mais, avant d'aller plus loin, il paraît nécessaire de rappeler brièvement les grandes lignes de l'accentuation latine et de son évolution, dont on distingue, approximativement, quatres périodes.

1. La période archaïque

Jusqu'au IIe siècle avant J.-C., la langue est caractérisée par deux accents : l'un, spécialement intensif, s'applique à la première syllabe ; l'autre, plus mélodique, porte sur une autre syllabe (on ne sait pas bien définir laquelle).

2. La période classique

Elle va du IIe siècle avant J.-C. jusqu'au IVe siècle après J.-C. L'accent d'intensité disparaît, tandis que l'accent musical subsiste en acquérant progressivement une légère intensité, sa place étant déterminée par la quantité des syllabes (naturelle dans le langage parlé, plus artificielle dans la langue écrite).

3. La période post-classique

Elle s'étend durant les IVe et Ve siècles et au delà. L'accent, encore mélodique, est maintenant doté d'une intensité plus marquée. La quantité disparaît, les syllabes s'égalisent. La syllabe accentuée conserve la place ancienne que la quantité lui avait attribuée.

4. L'époque romane

C'est le triomphe de l'accent d'intensité. La syllabe accentuée s'allonge, sans que l'ancien caractère musical disparaisse pour autant.

C'est au cours de cette période que s'est formé le chant grégorien.

ELABORATION DES NEUMES

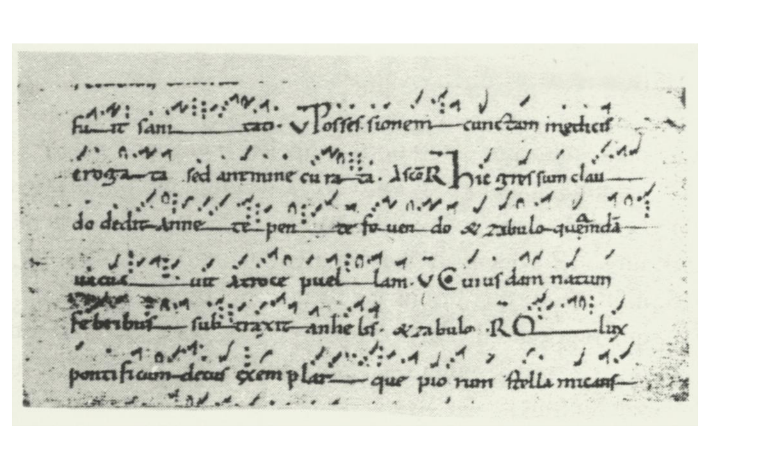
Pour la récitation des Préfaces de la messe, et dans les lectures : évangiles, épîtres, et, plus particulièrement, les lectures de la Passion, les syllabes sur lesquelles la voix devait moduler étaient indiquées par des signes, les *notae*. L'accent tonique était marqué par un accent aigu (´) Lorsque la voix devait baisser, la syllabe était surmontée par un accent grave (`). C'est donc tout naturellement que l'on a emprunté ces signes aux grammairiens lorsqu'on a voulu noter les inflexions montantes ou descendantes de la voix.

A l'époque où le chant grégorien s'est constitué, l'accent tonique se faisait en montant la voix : *adjutórium, nóstrum Dómini* (ex. 1). Il a donné le signe : / , ou *virga*. L'accent grave s'est couché : ‵ , puis racourci : - , pour donner le *punctum* •.
La *virga* et le *punctum* sont les neumes les plus simples, ce sont deux signes qui représentent chacun une seule note (voir tableau des neumes élémentaires).

Nous avons vu qu'à côté de l'accent d'intensité il existait encore l'accent de quantité. Prenons, en guise d'exemple, le mot *Rōmă* (ex. 2). On sait qu'une longue équivaut, dans la scansion classique, à deux brèves. On peut accentuer le mot *Romae* de la façon suivante : *Romae* (ex. 3). Sur la syllabe *Ro*, on a posé l'accent circonflexe des grecs ^. Par évolution de l'écriture, il a donné le signe ^ , encore appelé *clivis* (plié), devenu le signe ⌐ en notation carrée. C'est un neume de deux notes descendantes comme *Ré-Do*, ou bien *La-Sol* (voir tableau des neumes).

Reprenons l'exemple du mot *Romae*. Au génitif, sa forme est *Rōmāē*. Pour les mêmes raisons, on peut l'accentuer de la façon suivante : *Rŏmăĕ*. Mais il est une règle absolue : l'accent aigu doit tomber sur la syllabe antépénultième. Il faut donc accentuer le mot *Romae* de la façon suivante : *Rŏmàè*. Sur la première syllabe du mot, on a alors l'accent anticirconflexe des Grecs : ∨ .Dans la notation neumatique, cet accent s'est légèrement modifié quant à la forme : il est

Pl. I
B.N. Lat. 17305, Not. paléofranque, Xe s.



Pl. II
Vat., Lat. 686, Not. Bretonne, XIe s.

devenu : ✓, puis ⁄✓ et ♪. Au stade ultime de la transformation, il est devenu : ⁄ ⁄. (Voir tableau des neumes). C'est un neume de deux notes ascendantes comme *Do-Ré* ou *Fa-Sol*.

Nous venons donc d'exposer l'origine des neumes élémentaires : *punctum* (accent grave), *virga* (accent aigu), *clivis* (accent circonflexe) et *pes* (accent anticirconflexe). Par la combinaison de ces accents, on a obtenu les autres neumes élémentaires :

∿ → Aigu-Grave-Aigu : *Porrectus* (*La-Sol-Si*, voir tableau) ;

∿ → Grave-Aigu-Grave : *Torculus* (*Sol-La-Fa*, voir tableau).

Puis à l'aide de ces neumes, on en a composé de plus complexes :

⁄ → *Scandicus* (*Mi-Fa-Sol*, voir tableau) ;

\ → *Climacus* (*Do-Si-La*, voir tableau).

Remarquons, cependant, que l'on ne connaît pas de manuscrit comportant une notation neumatique rudimentaire ou qui présenterait des caractères d'archaïsme. Le plus ancien manuscrit neumé nous offre une notation neumatique complète, tant dans l'éventail des signes utilisés que dans la manière totalement élaborée de s'en servir. On peut s'en étonner au premier abord, mais on peut penser que la notation neumatique ne fut portée sur les textes liturgiques que lorsqu'elle fut parfaitement utilisable.

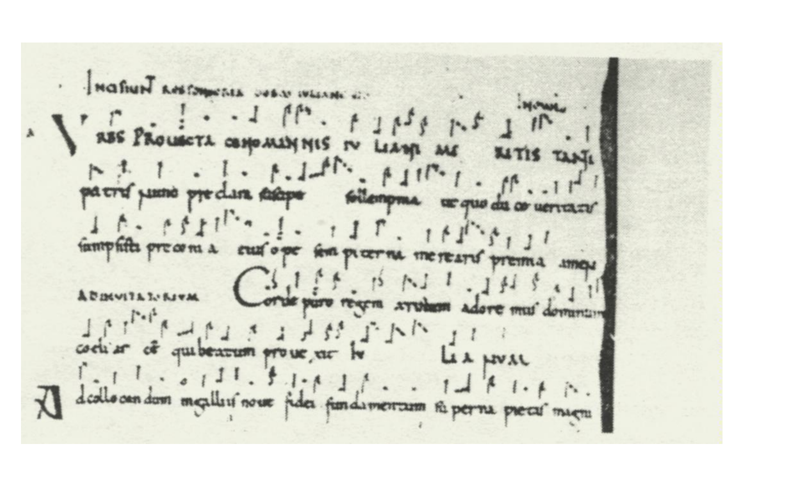
DIFFUSION DES NEUMES

La plus ancienne notation, appelée notation paléofranque, apparaît, comme nous l'avons vu, vers la seconde moitié du Xe siècle, dans la région de Corbie-Saint-Amand (voir Pl. I). Son système, qui montrait un souci évident de diastématie (4), était fort différent, dans sa conception, de ce que seront les futures notations. Par exemple, le signe ⁄, qui représentait dans cette première notation un neume de deux notes (une pour le point de départ du bas, et une seconde pour le point d'arrêt du trait).

Toutefois, sans que l'on sache bien pourquoi, cette notation eut une vie assez brève et disparut non sans avoir essaimé après d'importantes transformations.

(4) — Diastématie : système qui permet de noter les intervalles dans une notation musicale. (définition de l'*Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1958).

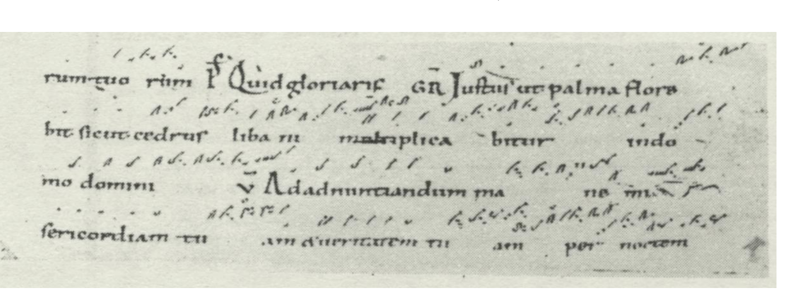
Pl. III
Laon, Ms. 239, Xe s., Not. messine



Pl. IV
B.N., Lat. 261, Not. de Tours, XIe s.

obhorruit · paruoq; lacte pastus est · per quē
nec ales esurit · Gaudet chorus celestium · et angli
canunt dō · palaq; fit pastorib; pastor creator
omnium. · Gl̄a tibi · DE SCŌ EBRUL [illegible]
Summi regis potentia
cuncta disponens scā. diuina spargit mune-
ra credentium per pectora · Quia postulemus
supplices ut nos illustret desides. quo simus
apti capere donū superne grae. Cuius nos-
tris stem mater ornari decentissime. laudes pro-

Pl. V
Evreux, Ms. 70, Not. Normande, XIe s.



Pl. VI
Saint-Gall, chapitre, 376, XIe s.

LES DIFFERENTES GRAPHIES DES NOTATIONS NEUMATIQUES

Pendant la période allant du Xe au XIIe siècle, les notations musicales se sont diversifiées, et leur graphisme, tout comme les écritures, différa selon les régions. Deux notations, probablement issues de l'ancienne notation paléofranque, essaimèrent pour donner la notation bretonne (Pl. II) et la notation aquitaine répandue dans tout le sud-ouest de la France, et plus particulièrement dans le Limousin. Une autre forme, qui peut lui être apparentée, est remontée le long de la Meuse et de l'Escaut, pour donner les notations messines, que l'on trouve dans les manuscrits de l'est et du nord de la France (Pl. III).
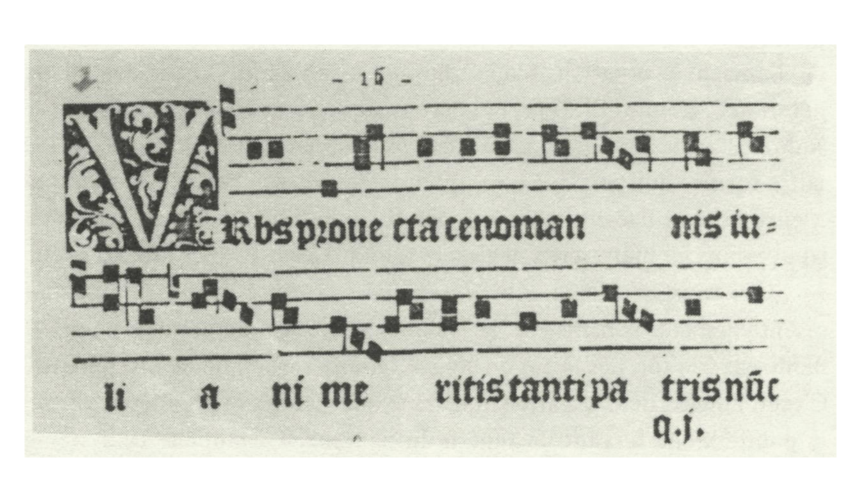
Ces trois notations sont *désagrégées*, c'est à dire qu'elles sont essentiellement constituées de points plus ou moins déformés, et montrent très tôt, dès la fin du Xe siècle, une recherche de diastématie. C'est d'ailleurs de la notation aquitaine que viendra la première ligne à la pointe sèche servant de repère de hauteur. On appelle ce système **notation point.**

Dans ce qu'il est convenu d'appeler le *centre* de la France, entendons par là hors du domaine des notations exposées plus haut, en Suisse, apparaissent des notations au graphisme bien plus lié, dans lesquelles les ancients accents des grammairiens sont encore très reconnaissables. Ce sont les notations dites françaises (Pl. IV et V), et sangalliennes (Pl. VI). Elles révèlent un souci de diastématie très relatif. Par contre, elles s'attachent, surtout en ce qui concerne la notation de Saint-Gall, à fixer et à préciser les moindres nuances de l'interprétation musicale à l'aide de tout un jeu d'épisèmes, de lettres et de neumes aux formes très diversifiées. On appelle ce système **notation accent.**

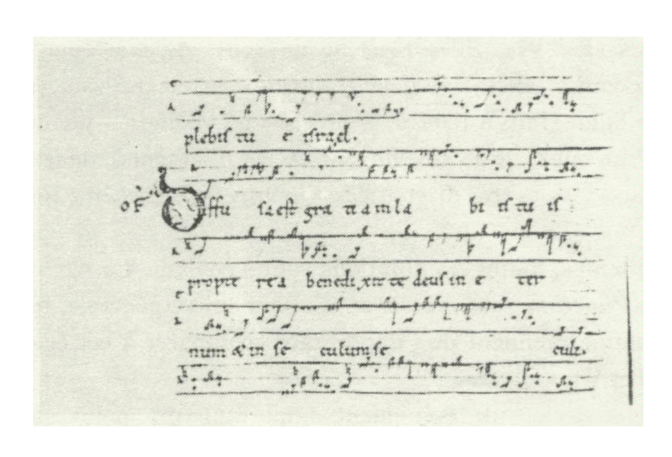
Avec le temps, toutes ces notations vont s'épaissir. La tête du *Pes* ainsi que le *Punctum* vont grossir et, d'une manière générale, tous les appuis de plume prennent de l'importance (comparer à cet égard les planches VI et V).

Au XIIe siècle, un événement important du point de vue paléogéographique se produit. La manière de tailler la plume change ; de très fin qu'il était, son bec devient plus large, et il est taillé en biseau. L'écriture s'apaissit et se brise pour évoluer petit à petit vers l'écriture gothique du XVIe siècle (Pl. VII).

Parallèlement à cette évolution, une inovation va bouleverser la



Pl. VII
Processional imprimé du Mans, 1518, gr. séminaire.



Pl. VIII
B.N., Lat. 10508, Neumes sur lignes, XIe s.

noster uenit et et saluabit nos

Rorate ce- li desuper et nubes pluant iu-

stum aperiatur ter- ra et germinet saluatorem.

Celi enarrant gloriam dei et opera ma. e. annunciat

firmamentum. Tollite por- tas prin- ci- pes

uestras. et eleua- mini por- te e-

ternales. et introi- bit rex

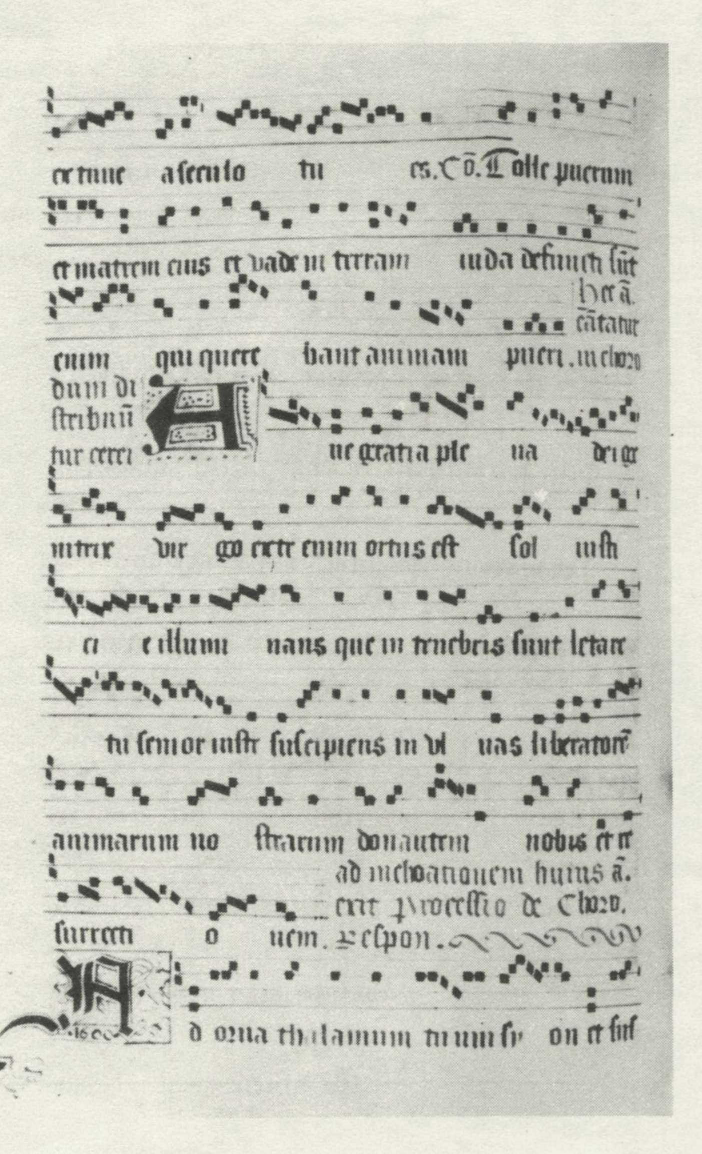
glorie. Quis ascendet in montem

do- mi- ni aut quis stabit in loco sancto e-

ius innocens ma-

Pl. IX

Rouen, Ms., Not. à petits points, XIIe s.



Pl. X
Rouen, Ms. 249

conception même de notation neumatique. C'est la portée à quatre lignes, portant des lettres clefs et inventée par Gui d'Arezzo (5). Nous ne traiterons pas ici en détail ce chapitre de l'histoire de la musique (l'un des plus importants) car bien des choses restent encore à préciser. Mais il faut souligner l'importance de l'invention du moine de l'abbaye de Pompose. L'utilisation de la clef et l'idée de loger par interligne une note à la fois mit en évidence l'emplacement du demi-ton et fixa la hauteur relative des notes les unes par rapport aux autres. La musique pouvait désormais être lue et apprise très facilement (6). Cette invention qui date de 1035 environ eut, après les quelques oppositions habituelles à toute innovation, le succès que l'on sait, puisque notre musique n'est autre que la continuation, après toutefois quelques simplifications, du système guidonien.

Dès le XIIe siècle, tous les manuscrits musicaux sont notés sur lignes. On assiste alors à l'évolution des neumes qui vont s'étirer, se déformer pour se soumettre aux règles de la diastématie puis s'épaissir pour évoluer enfin vers la **notation carrée**, ou **notation grégorienne** (voir Pl. VIII, IX, X et tableau des neumes).

Au XIIIe siècle, la notation carrée sur quatre ou cinq lignes était définitivement adoptée, les graphies régionales s'étant uniformisées au point de se fondre dans une notation unique. Les neumes avaient définitivement vécu.

(5) — On ne peut attribuer à Gui l'invention de la portée. Mais c'est à lui que l'on doit la portée de quatre lignes, et l'idée de rendre visible l'emplacement du demi-ton grâce, d'une part, à l'emploi de lignes de couleur, rouge pour le Fa et jaune pour l'Ut, et à l'utilisation de lettres-clef (voir Pl. VIII).

(6) — Une mélodie est en effet définie par les rapports des tons et demi-tons la composant. Transposer une pièce musicale consiste à la jouer ou la chanter plus haut ou plus bas qu'elle n'est écrite originellement, tout en conservant le rapport des intervalles entre eux.

(7) — La notation sur quatre lignes était réservée à la musique liturgique, et la notation sur cinq lignes à la musique profane, usage encore conservé de nos jours (cf. *Graduale sacrosanctae Romanae ecclesiae de tempore et de sanctis*, Abbatia sancti Petri de Solemnis, 1974).

La paléographie musicale du Moyen Age

LES NEUMES

Exemples :

Ex. 1 : Adjutórium ; nóstrum ; Dómini.
Ex. 2 : Rōmă ; Rōomă.
Ex. 3 : Rōmă ; Rōmāe ; Rōomāe ; Roomae.

tableau des neumes elementaires

Aigu	´	Virga	
Grave	`	Tractulus Punctum	
Circonflexe	^	Clivis	
Anticirconflexe	v	Pes	
Combinaisons		Porrectus	
d'accents		Torculus	
		Scandicus	
		Climacus	

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

CHAILLEY (Jacques) : *Histoire musicale du Moyen Age*. *Paris*. P.U.F., 1969.

NORBERG (Dag) : *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*. Stockolm, Almqvist et Wicksel, 1958. (*Studia latina stockolmiensia*, V.)

POTHIER (Dom Joseph) : *Les mélodies grégoriennes*. Préface de Jacques Chailley, Nouvelle édition, Paris, Stock, 1980.

SMITS VAN WAESBERGHE (Le père Joseph) : *De musico paedagogico et theorico Guidone Aretino eiusque vita et moribus auctore*, Florence, L.S. Olschki, 1953.
— *The musical notation of Guido d'arezzo*, in : *Musica Disciplina*, 1951, pp. 15-53.

SUNYOL (Dom Gregori) : *Introduction à la paléographie musicale*. Paris, Desclée, 1935.

Orlando de Rudder

Edition de Texte :

DE L'ENFANT QUI FU REMIS AU SOLEIL

hacune de nos livraison contiendra un texte court dans sa version originale. Nous pensons, en effet, qu'une revue consacrée à l'époque médiévale et à sa littérature ne doit pas seulement se contenter d'une description de cette dernière, mais doit aussi la présenter, la promouvoir.

Nous éditerons donc des textes que nous avons choisis en signalant simplement que toute édition de texte est un compromis. Il est, par exemple, nécessaire afin de rendre le texte intelligible, de le ponctuer — ce qui constitue tout de même une modification — sans le trahir. Nos seuls préalables, quant à la pratique éditoriale seront d'aller au plus simple, au plus clair, en évitant, dans la mesure du possible, de surcharger le texte de signes de ponctuation. Après tout, les textes médiévaux n'avaient point, en leur temps, besoin d'être ponctués, puisqu'ils ne l'étaient pas : nous devons donc tâcher de garder, le plus possible le caractère originel, ou supposé tel de ce que nous éditons. Le meilleur moyen de lire et de comprendre un texte du moyen âge est de le lire à haute voix : notre ponctuation servira à aider cette lecture plutôt que d'avoir une fonction purement syntaxique de séparation des propositions, etc. Le problème de la ponctuation des textes anciens n'est pas résolu. Peut-être faudrait-il inventer des signes particuliers, fondés sur la respiration, le rythme du vers, un peu comme la ponctuation respiratoire qu'on trouve dans les manuscrits de Jean

Racine. Une telle ponctuation, à notre sens, devrait résoudre le conflit permanent entre l'aspect logique et l'aspect pausal de la ponctuation des textes médiévaux. De plus, elle garderait au texte une certaine «oralité» qui serait, peut-on penser, plus proche de la nature même de ce qu'on édite.

Le texte que nous présentons cette fois-ci est un texte ayant existé au Moyen Age. Nous éviterons, généralement d'éditer autre chose qu'une version ayant **réellement** circulé à cette époque. Nous préférons cette solution plutôt que la compilation de plusieurs leçons aboutissant à une version optimale qui, parfois, nous satisfait moins que l'un des manuscrits, lui-même. Cette position, par ailleurs, nous permettra de présenter des versions rejetées de certains textes, lesquelles versions, croyons-nous, offrent un intérêt certain.

Nous avons peu modifié le texte : des trémas (¨) permettront de distinguer diérèses et synérèses. Bien sûr, nous avons résolu les abréviations (Dieus pour Diex) ce qui, à notre sens, favorise la compréhension.

Les notes lexicales ont été établies de la façon suivante : nous avons demandé à un lecteur peu habitué aux termes médiévaux de nous signaler les mots posant problème. Cette attitude conduit peut-être à une pléthore de notes, mais il vaut tout de même mieux avoir trop d'informations que d'en manquer.

Il n'est pas toujours possible de donner un équivalent actuel à chaque mot d'ancien français. Une langue n'est pas une collection de mots et la phrase, le contexte, ajoutent fréquemment du «sens» à un terme donné. De plus, un bon nombre d'«auteurs» médiévaux joue justement, avec les mots, profitant de leur polysémie fréquente. Pour illustrer le problème, voici comment le **Dictionnaire d'ancien Français** d'A.-J. Greimas définit l'un des mots important de notre texte :

«Remetre : 1° repousser, 2° Assigner comme délai, 3° Fondre, (...) se fondre, s'évanouir».

Les divers sens de ce verbe jouent certainement dans le texte que nous proposons. Il ne faut pas s'étonner de trouver deux explications différentes pour le mot *ainçois* : c'est, d'une part un adverbe signifiant avant, auparavant pouvant devenir conjonction : avant que, ou préposition. C'est aussi, dans une proposition, une marque de

préférence pour f un des deux termes, exprimé ou non, voire une dénégation de cette préférence !

Nous continuerons à tenter de proposer des éditions les plus claires possibles. Notre équipe souhaite continuer de réfléchir sur les problèmes de l'édition ; peut-être arriverons-nous un jour, avec l'aide des suggestions de nos lecteurs à mettre au point certaines normes nécessaires pour faciliter la compréhension des textes : c'est notre souhait principal.

DE L'ENFANT QUI FU REMIS AU SOLEIL.
B.N. ms.fr. 837 f°241 v°

Jadis se fu uns marchéanz
Qui n'estoit mie recréanz* — ***recreanz :** lâche*
Ne de gaaignier esbahis.
Ainz chercha sovent maint païs
Por ses denrées emploier :
De son avoir mouteploier
Ne fu pas sovent a sejor.
De sa fame se part. i. jor
Et va en sa marchéandise.
Ainsi, com cis conte devise
Bien demora .ii. anz entiers.
La marchéande, endementiers*, — ***endementiers :** pendant ce temps*
Fu ençainte d'un bacheler :
Amors qui ne se pot celer
Mist l'un et l'autre en tel desir
Que ensamble les fist gesir.
Mes lo œvre ne fu pas fainte
Car la dame en remest ençainte :
.I. fil en ot ainsi advint.
Et quant marchéanz revint,
A fuer* de sage se prova. — ***a fuer de sage :** à la façon d'un sage*
De l'enfançon que il trova
A sa fame réson demande.

« Ah ! sire, fet la merchéande,
Une foiz m'estoie apoïe
Là, sus a vo haute poïe,
Moult dolente et moult esplorée
Tout por la vostre demorée*
Dont g'ère en moult grant resconfort.
Yvert ert, si négeoit moult fort,
Amont vers le ciel esgardoie,
Et je, qui point ne me doutoie,
Par meschief* reçui en ma bouche
.I. poi de noif*, qui, tant fu douce,
Que ce bel enfant en conçui
D'un seul petit que j'en reçui.
Ainsi m'avint com je vous di ».
Et li prudom li respondi :
« Dame, ce soit à bon eür !
Desormès sui je tout seür
Que Dieus m'aime, seue merci,
Quant cest bel oir* que je voi ci
Nous consent ainsi à avoir ;
Ausi n'avions nous nul oir
Et, cist ert preudom, se Dieu plest ».

***demoree** : déverbal de demorer : tarder, s'attarder.*

***meschief** : mesaventure,*
***noif** : neige.*

***oir** : héritier.*

Ne plus ne dist, ainçois se test*,
Ne de son cuer point ne gehi*.
Et li enfes crut et tehi*
et prist moult bone norreçon.
Mès toz jors fu en soupeçon
Li preudom et en porveance
Qu'il en voie sa délivrance.
Quant l'enfes ot .xv. anz passez,
Cil, qui n'est mie respassez*
De son mal, qui moult est irais,
A sa fame s'est un jor trais
Et dist : « Dame ne vous griet* pas
Que demain vueil, sans nul trespas,
En marchéandise r'aler ;

***ainçois se test** : préférant se taire.*
***gehir** : avouer.*
***tehir** : croître, grandir.*

***respassez** : guéri.*

***ne vous griet pas** : (que cela) ne vous peine pas.*

Fetes tost mes dra enmaler,
Moi auques matin esveillier,
Et vostre fil appareillier,
Q'o moi le vueil mener demain.
Savez vous porqoi je l'i main?
Jel vous dirai sans demander :
Por aprendre à marchéander,
Entruesqu'il* est de jone aage. ***entruesque** : pendant, tandis.*
Ja ne verrez home fin, sage,
De nul mestier, sachiez sanz doute,
Se il n'i met son sens et boute
Ainçois* qu'il ait usé son tans. ***ainçois** : avant, auparavant.*
— Sire, bien m'i suis assentans ;
Mais encore, s'il vous pleüst
Mon fils encor ne s'en meüst.
Et, puisque voz plesir i est,
Au contredit n'a point d'aquest,
Ne desfendre ne m'en porroie :
Demin vous metrez à la voie,
Et Dieus, qui là sus est et maint,
Vous conduie et mon fils ramaint,
Et doinst la bone destinée».
A tant fu la reson finée,
Et li preudom matin se liève
Cui ses afères point ne griève,
Quar sa chose li vient à point.
Mais la dame n'abelist* point ***abelir** :plaire à.*
Ce qu'ele en voit son fil aler,
Que de li part, sanz retorner.
Et li preudon o lui l'en guie
Tout le chemin lez Lombardie.
Ne conterai pas lor jornées,
Que tantes terres ont passées,
Qu'à Gênes droit s'en sont venu,
A .i. ostel sont descendu.
Li preudom a changié Agraine
A .i. marchéant qui l'enmaine
En Alixandre por revendre.

Et cil, tantost, sans plus attendre
Qui le fil sa fame vendi
A son autre afère entendi.
Lors repera en sa contrée
Et tante terre a trespassée
Qu'à son ostel vint et descent.
Mes ne le vous diroient cent
Le duel que la dame demaine
De son fil, que pas ne ramaine.
Savent se pasme, ainsi avint,
Et quant de pamoison revint,
En plorant, li requiert et prie
Por amor Dieu que il li die
De son fil qu'il est devenuz.
De respondre ne s'est tenuz
Cil qui moult biau parler savoit :
« Dame, selonc ce que l'en voit
Doit chascuns le siècle mener ;
Quar, en trop grand duel demener
Ne puet-il avoir nul conquest.
Savez vous que avenu m'est
Enz el païs où j'ai esté ?
Par un chaut jor el tens d'esté,
Ja estoit miedis passez,
Et li chauz ert moult trepassez,
Lors erroie je et vo fieus,
Lez moi ....* *passage manquant dans le manuscrit.*
Deseure un mont qui tant fu hauz,
Li, solaus, clercs, ardanz et chauz,
Sor nous ardanz raiz descendi,
Que sa clarté chier nous vendi,
Que vos fil remetre covint
De l'ardeur qui du soleil vint.
A ce sai bien et aperçoif
Que vostre filz fu fez de noif !
Et por ce, pas ne m'en merveil
S'il est remis el chaut soleil ! ».
La dame s'est aperceüe

Que son mari l'a desceüe
Qui dist que son filz est remis.
Or li est bien en lieu remis
Ses engiens, et tornez à perte,
Dont folement estoit couverte :
Bel s'en est ses sires vengiez,
Qui laidement fu engingniez
Et par paroles et par dis.
Mes, james n'en sera laidis
Por ce qu'ele se sent meffette :
Ses meffez a ceste pais fete ;
Bien l'en advint qu'avenir dut
Qu'ele brassa ce qu'ele but.

Explicit de l'enfant qui fu remis au soleil.

Depôt légal

1er trimestre 1982

Imprimé au Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII

Composition ARIES/BRAINE

